

Vida cotidiana y cine argentino 1933 • 1970

Mario Berardi

Ediciones
del Jilguero

La vida imaginada

Vida cotidiana y cine argentino

1933-1970

Mario Berardi

La vida imaginada

Vida cotidiana y cine argentino

1933-1970

Mario Berardi

Investigadores

Laura Peroni - Adrián Szmukler - Andrea Fernández - Guido Fernández Parmo

Berardi, Mario
La vida imaginada : vida cotidiana y cine argentino - 1a ed. - Buenos Aires : Del Jilguero, 2006.
304 p. ; 22x15 cm.

ISBN 987-9416-09-0

1. Cine Argentino-Historia. I. Título
CDD 791.430 982

Fecha de catalogación: 07/04/2006

Imagen de portada: *Cándida millonaria*, Luis Bayón Herrera, 1941

Ediciones del Jilguero
Salta 1170, 2° D
(1074) Ciudad Autónoma Buenos Aires
Argentina
Telefax: 4305-2281
e-mail: deljilguero@netizen.com.ar

Diseño: *Mario a. de Mendoza F.*

ISBN-10: 987-9416-09-0
ISBN-13: 978-987-9416-09-9
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en la Argentina.
Printed in Argentina

"A Lucía y Dante,
para cuando crezcan
y aprendan a leer"

Introducción

Mirar películas debería ser sólo un placer, y poco más que eso. Pero por algún oscuro motivo, por algún inexplicable mandato, he pasado muchas horas volviendo a ver esas viejas películas argentinas en busca de algo más. Como si en ellas se escondieran las claves de nuestras actuales encrucijadas. Como si quienes las hicieron (directores, productores, actores, músicos, técnicos y también espectadores) hubieran hecho de ellas bastante más que un simple entretenimiento.

Esta tarea de indagación, interpretación y clasificación tuvo un período formal y académico, merced al apoyo de la Universidad de Morón. En él resultó invalorable el aporte de mis colegas profesores Laura Peroni, Adrián Szmukler, Andrea Fernández y Guido Fernández Parmo. Ellos compartieron conmigo el arduo trabajo de investigación que dio origen a este libro. También es mi deber destacar la audacia y espíritu amplio del Ing. Roberto Igarza, quien fuera por esa época Decano de la Facultad en la que comenzó esta quijotesca investigación.

Finalmente, tras algunos años más dedicados a la escritura, revisión y reflexión sobre los temas que se encontrarán aquí (y dedicados también a seguir mirando las películas un poco más) el decidido apoyo de Jorge Nielsen y Ediciones del Jilguero transformó tantas dudas y tantos sueños en realidad publicada.

Por último, no puedo dejar de agradecer a María del Carmen Vieites y a Luis Salerno, quienes colaboraron también entusiasta y decididamente con esta publicación.

Hoy por hoy, me resultaría imposible clasificar este libro. Puede considerárselo una historia de la vida cotidiana escrito por alguien que no es un historiador, una sociología del cine hecha por alguien que no es un sociólogo, o simplemente un libro distinto sobre cine argentino, con dosis iguales de teoría y sentido común, aunque tal vez también con alguna pretensión filosófica. Probablemente el libro contenga un poco de todo esto, y sólo me queda esperar que algo del placer de ver estas películas haya quedado plasmado en él.

La vida y la historia en la pantalla

Se apagan las luces, nos acomodamos en la butaca con un último movimiento nervioso, de a poco el silencio va ganando la sala. Somos espectadores, nos entregamos de cuerpo y alma a una experiencia todavía inexplicable. Frente a nosotros, invadiendo nuestra vista y nuestros oídos, se despliega un dispositivo fascinante: lugares, personajes, situaciones, movimientos, sonidos, le dan forma a una historia que "nos es contada", y que durante un par de horas "vivimos" intensamente, en un trance particular y conocido. Frente a la pantalla, todos somos "espectadores", más allá de nuestra condición social o de cualquier otro tipo.

Pero si el espectador es además, pongamos por caso, un crítico de cine, un historiador, un sociólogo, un semiólogo, un antropólogo, un filósofo, un amante apasionado de las películas, no podrá evitar querer ver en la pantalla siempre "algo más" que una simple historia de entretenimiento. ¿Qué interpretaciones podrán surgir de esa impresionante máquina narrativa que se despliega frente a sus ojos? ¿Cómo entender esa densidad significante de imagen y sonido, que remite a mitologías y relatos ancestrales, pero que también se carga de significaciones sociales de cada época y lugar?

El cine, que ha cumplido más de cien años, es ya historia. Pero las "historias del cine", en la mayoría de los casos, se han limitado a consignar poco más que enumeraciones cronológicas de "obras maestras" o de directores consagrados, sazonadas con algunas anécdotas más o menos interesantes. ¿Es posible escribir otra historia del cine, una historia que nos hable no sólo de movimientos o tendencias estéticas, sino además de las profundas raíces culturales de las sociedades que han producido esas imágenes, de las matrices significantes que anudan el sentido de la vida en las distintas épocas? Tal vez valga la pena intentarlo, porque el cine, cuando nos sentamos en la butaca, termina siempre "hablándonos" de la vida y el mundo, aun en los relatos más fantásticos o improbables.

Es recién alrededor de los años sesenta cuando algunos historiadores se animan a enfrentar el fenómeno cinematográfico en toda su dimensión, al uti-

lizar las películas como "fuente documental". Marc Ferró, en ***Cine e historia***, establece la posibilidad de que el historiador estudie textos de ficción ("*aquello que no ha sucedido*") para comprender un período histórico determinado. Para Ferró, las imágenes sonoras "*constituyen la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad*". La imagen cinematográfica, muchas veces sin proponérselo, sería entonces capaz de revelar aspectos desconocidos del funcionamiento de las sociedades. Esta postura, sin embargo, no fue al comienzo demasiado bien acogida en medios académicos.

La llamada *Historia de las mentalidades* se ha interesado especialmente en estas cuestiones, con la propuesta de estudiar no tanto fenómenos objetivos sino más bien las *representaciones* de estos fenómenos, representaciones que podrían develar la *mentalidad* de una época. El cine —y en general los *mass media*— resultan vehículos privilegiados de estas *mentalidades*, especies de "nebulosas" de las que ellas cristalizan.[1]

Específicamente dentro de la *Historia del Cine*, las más recientes tendencias se están preguntando seriamente acerca de cuál debería ser su objeto de estudio, superando los reduccionismos antes señalados. Robert C. Allen y Douglas Gomery, en su libro ***Teoría y práctica de la historia del cine***, afirman que una *historia del cine* debe atender tanto a los cambios tecnológicos y a los desarrollos industriales como a la potencia de sus sistemas de representación visual y auditiva, y a su carácter de institución social. Para los autores, "*uno de los aspectos más fascinantes y, para el historiador, emocionantes del cine visto desde el punto de vista histórico es la intersección del cine como un sistema de relaciones estéticas, sociales, tecnológicas y económicas con tantos aspectos diferentes de las diversas culturas nacionales desde 1890*".[2]

El historiador José Monterde señala por su parte que "*lo innegable es que el cine se nos ofrece como un espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha por la vía interpuesta de unos autores y su público*".[3]

Una película, en definitiva, es "bastante más que una película", ya que en ella pueden rastrearse ciertas coordenadas de sentido elaboradas por determi-

1 Ver: ***Las mentalidades. Una historia ambigua***, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*. Para Le Goff hacer *historia de las mentalidades* es, ante todo, operar una cierta lectura de un documento, sea cual fuere. "Todo es fuente", pero los documentos literarios y artísticos son los privilegiados.

2 Robert Allen y Douglas Gomery: ***Teoría y Práctica de la Historia del Cine***, pág. 64.

3 Monterde y Drac Magic, recomiendan el estudio de los contextos sociales de los textos fílmicos, tales como la producción y la industria cinematográfica. Especialmente importante es aquí el "factor censura" que puede condicionar la autonomía expresiva de los *autores*. El *historiador del cine* buscará explicitar los "límites de lo decible", de acuerdo a los intereses de los poderes sociales. (Ver: MONTERDE, José y Drac MAGIC, ***Cine, Historia y Enseñanza***).

nada sociedad. Hay en la pantalla, ya lo sabemos, imágenes en movimiento y sonido, pero estas imágenes son "leídas" por nosotros, espectadores, como pertenecientes a un mundo imaginario que sin embargo "existe".

El cine cuenta aquí con una ventaja fabulosa: las imágenes (cada vez más) "parecen reales". Es sabido que ya en las primeras exhibiciones de los hermanos Lumière había espectadores que se aterrorizaban con la imagen de un tren acercándose a cámara, fenómeno que luego fue bautizado por los estudiosos como "*impresión de realidad*". Se trata de un término que, vinculado en principio con la mecánica de la reproducción fotográfica, ha traído más de una confusión. Porque, ¿el cine muestra sólo una realidad "física" visible y audible, o hay "algo más"? ¿Qué mecanismos hay detrás de este fenómeno de "realismo" cinematográfico? Christian Metz,[4] al analizar el status del espectador de cine, afirma que la *impresión de realidad* se relaciona íntimamente con los mecanismos subconscientes del individuo. El espectador, cuando mira una película, está en una situación de *ensoñación* (sueño diurno), aunque claro que su ensueño resulta dirigido o guiado desde la pantalla. La imagen cinematográfica, entonces, es mucho más que una reproducción mecánica de seres y objetos visibles del mundo, ya que el *efecto de realidad* funciona sólo cuando entra en juego el "deseo" del espectador. La imagen cinematográfica "nos parece real", entre otras cosas, porque esta convención es parte del disfrute del espectador.

Por otra parte, es evidente que las imágenes cinematográficas se articulan de algún modo "como un lenguaje", por lo que la cuestión de la ***representación*** en el cine de ningún modo debería asociarse a un hecho meramente fotográfico. "*Ver cine*", en realidad, implica la puesta en juego de complejos mecanismos de significación, los que a su vez están marcados socialmente. *Lo que la cámara capta* es, también, aquello que los realizadores han interpretado sobre el mundo, lo que el *medio cinematográfico* ha elaborado según sus tamices estéticos y culturales, y lo que esa sociedad ha permitido *mostrar y decir*.

Todo lo que aparece en la pantalla, aunque sea de modo casual, resultará significativo para el espectador, y será susceptible de ser "leído" como signo de época. Cuando Pierre Sorlin analiza, en su ***Sociología del cine,***[5] el status de todos aquellos objetos y elementos de la "vida real" que aparecen "casualmente" frente a cámara, valora como historiador este aporte "arqueológico", llamándolo *museo del film*. Pero no se queda allí, ya que reconoce también que este repertorio de imágenes deberá necesariamente constituir un *sentido* para el espectador. Tomando como ejemplo ***Ladrones de bicicletas***, dice Sorlin que en el recorrido del desocupado por la Roma de postgue-

4 Christian Metz: *"El film de ficción y su espectador"*, en ***Cine: el significante imaginario***.
5 Pierre Sorlin: ***Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana***, págs. 35 y 36.

rra, "*detrás del héroe también se distinguía la fisonomía de ciertos barrios periféricos, la animación de las calles en sábado, la importancia del mercado del domingo... la movilización de las multitudes para los acontecimientos deportivos, y, aún más, el papel hoy difícilmente imaginable de la bicicleta en una época en que el automóvil pasaba por una rareza*". Nada escapa, entonces, al proceso de la *significación* en el cine. El mundo (representado) sólo es tal a partir de la instauración de un *sentido* para el mismo.

Los que hacen el cine

La sociedad, entonces, "habla" a través del cine, lo sepa o no. Pero afinando un poco la mira, conviene observar un poco a aquellos que, en cada momento histórico, "*hacen el cine*". Las películas son también objetos concretos de consumo, producidos por la *industria cultural*, más específicamente por un particular conjunto social llamado el *medio del cine*. La sociedad, entonces, habla sólo a través de la *mediación* de los directores, guionistas, productores, actores, técnicos, etc.

El *medio cinematográfico* es un espacio social de producción y apropiación de bienes simbólicos, en el sentido de lo que Pierre Bourdieu[6] llamaba un "*campo intelectual*": los que hacen cine no son seres aislados, sino que forman parte, en calidad de "*agentes*", de un particular "*campo intelectual*", en permanente lucha por la apropiación de un lugar de prestigio en el interior del mismo. Las normas que regulan estas "luchas simbólicas" por el prestigio y la consagración instauran estilos, géneros, modos de mostrar y de relatar, figuras y modelos de representación. El *campo intelectual* regula la jerarquía de los valores estéticos y a la vez la de los valores sociales, consagrando determinados modelos y rechazando otros.

Para Sorlin el *medio* del cine se caracteriza por una gran "solidaridad" entre sus miembros y un notorio corporativismo: "*protegido contra el exterior, el conjunto cinematográfico da pruebas, en lo interior, de una fuerte capacidad de integración. Hábitos, costumbres, tics adquiridos al lado de los antiguos constituyen un fondo común, de tal manera asimilado que pasa por inherente a la naturaleza del cine*".[7]

[6] Ver: Pierre Bourdieu: **Campo intelectual y proyecto creador**, en Pouillon y otros: "*Problemas del estructuralismo*". El concepto de *medio cinematográfico* puede verse en Pierre Sorlin (op. cit.). También García Canclini retoma críticamente las ideas de Bourdieu, tamizándolas con aportes de la semiótica social (Néstor García Canclini: **Ideología, cultura y poder**, SEUBE / CBE, Buenos Aires, 1995).

[7] Pierre Sorlin, op. cit., pág. 90

¿Quiénes fueron, en concreto, *los que hicieron* nuestro cine nacional en los distintos períodos históricos? Los orígenes del cine sonoro, íntimamente vinculados a la *radio* y la industria de la música, dejaron una impronta que marcaría la estética y los modos de narrar y de mostrar durante décadas. En poco tiempo empezó a conformarse un *medio* propio del cine argentino, con una galería de "personajes" de la más diversa procedencia y formación. *Los que hicieron* nuestro cine fueron, durante décadas, una curiosa mezcla de "aventureros", "hombres de mundo" y "artistas" más o menos autodidactas.

Revisemos, a modo de ejemplo, algunos casos que describe Domingo Di Núbila en su ***Historia del cine argentino***.[8] El director Julio Saraceni "*practicó deportes, entre otros el básquet y el box... también fue volovelista y se contó entre los iniciadores del vuelo sin motor en la Argentina*". Pero además, "*simultáneamente con sus estudios universitarios, asistió a los cursos nocturnos de la Academia de Bellas Artes, pero abandonó ambas cosas al montarse los estudios Rayton, en cuya instalación colaboró*". Del director Kurt Land (Kurt Landesberger), de origen austríaco, dice Di Núbila: "*su padre, dueño de minas de carbón, lo hizo estudiar leyes, pero un accidental contacto con la Sascha Film lo decidió a abandonar sus estudios y dedicarse al cine [...] Después de la invasión de su país por los nazis, viajó a la Argentina, donde en 1938 recomenzó su carrera como ayudante de cámara*". Carlos Schlieper habría tenido una "*intensa vida mundana en Europa, Estados Unidos y aquí*". Fernando Ayala, por su parte, ha sido "*descendiente de una familia de estancieros, vivió en Buenos Aires y Europa antes de cursar los estudios primarios en su ciudad natal... luego empezó abogacía, pero abandonó la universidad en segundo año para seguir su vocación por el cine...*". Y Román Viñoly Barreto "*estudió Derecho hasta tercer año, cambió entonces por Filosofía, y se doctoró en el Instituto de Estudios Superiores de la Universidad del Uruguay... comenzó su carrera teatral montando Operas y Ballets... además, escribió y publicó trabajos filosóficos... un día, a los veintisiete años de edad, renunció a todo y vino a Buenos Aires, donde empezó de nuevo... y comenzó en cine como segundo ayudante*".

Un *medio cultural* como éste (hay todavía numerosos ejemplos similares al respecto), de tradición débil, formación empírica y gran exposición social, ha tenido la tendencia constante a *autorrepresentarse* en la pantalla, tal vez como un modo de reforzar la propia identidad. Como se verá, la figura del "*artista*" representado en la pantalla será central durante años en nuestras películas.

[8] Domingo Di Núbila: ***Historia del cine argentino***, Schapire, Buenos Aires, 1960, pág. 125, 155 y 182.

Los integrantes del *medio del cine*, entonces, aportan siempre sus miradas más o menos particulares u originales, pero en un marco discursivo que es el que les permite su época. La *representación* cinematográfica podría verse como una especie de *agenda* que propone, dentro de ciertos límites, la "discusión" de distintas posiciones u "opiniones", en términos estéticos y retóricos. *Ir al cine* es, para el espectador, a menudo también acceder a saberes novedosos que empiezan a discutirse en su sociedad.

Algunas veces, hay en los *argumentos* posiciones ideológicas explícitas que pretenden transmitirse al espectador, pero la operación retórica que pone en marcha el cine va siempre más allá, impregnando todo el ámbito de producción cultural en sentido amplio. Dice Jesús Martín Barbero, en referencia al cine mexicano: "*al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza*".[9]

La *cultura*, que más que un conjunto de ideas o imágenes es una potente matriz generadora de sentido, incluye y supera la noción de "*ideología*". Las imágenes cinematográficas vienen a presentar, mucho más allá de la simple reproducción fotográfica, ***figuras*** y **modelos** históricamente significativos, los que bien pudieron haber ayudado a configurar en el público conductas cotidianas aceptables o deseables: "*Es en esta estructuración de la vida cotidiana que se arraiga la hegemonía [...] como una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscriptas en el propio cuerpo, en el modo de actuar, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y lo inalcanzable*".[10]

Desde esta perspectiva, las identidades colectivas (lo "*popular*", lo "*nacional*") se definen históricamente como una construcción de sentido, en la que se dirimen a nivel simbólico las reglas y modalidades del consumo, la diferenciación social y la distinción simbólica entre las clases. Según Martín Barbero, "*consumir es intercambiar significados culturales y sociales*".[11]

El cine, junto a otros discursos (y por momentos más que ninguno), ha sido un campo de mediación entre lo micro y lo macrosocial, entre lo *cotidiano* y lo *político institucional*. La "*nacionalidad*" misma no sería más que una construcción del imaginario colectivo, una "*comunidad política imaginada*".[12] El desafío para el historiador del cine será entonces detectar e interpretar las mar-

[9] Martín Jesús Barbero: ***De los medios a las mediaciones***. México, Mass Media, 1987.
[10] Ibid., pág. 42.
[11] Ibid., pág. 77.
[12] Ver: Michael Schudson en: ***Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas***. K.B Jensen, N.W Jankowski y otros, pág. 226.

cas de esa "agenda social", de este campo de cuestiones que cada época construye para sus miembros, y sus permanencias y cambios en el tiempo.

La representación de la "vida cotidiana"

Pero entonces: ¿el cine representa la vida cotidiana de la gente? ¿Sólo la vida cotidiana? ¿Cómo lo hace? ¿Y qué es, después de todo, esta "*vida cotidiana*"? Desde el sentido común, la *vida cotidiana* nos parece algo natural y evidente: se trata de nuestra vida compartida en comunidad, la vida "de todos los días". Para los *sociólogos del conocimiento*, sin embargo, la cotidianeidad es una construcción social e histórica, y no tiene por lo tanto nada de "natural".[13]

Lo *cotidiano* es la esfera de "realidad" en la cual los hombres vivimos, pero en este "mundo que comparto con otros" debe prevalecer la conciencia de que, entre las múltiples realidades posibles, hay una que se presenta como "la realidad por excelencia". Este proceso comienza para cada uno de nosotros con la construcción intersubjetiva del "*aquí y ahora*", y requiere que aprendamos las claves de un mundo ordenado, ya "*dispuesto de antemano*". Ahora bien: los saberes de la *vida cotidiana* cambian al pulso de la historia: el orden social e institucional construido sobre estas bases resulta continuamente amenazado por la presencia de realidades que, en sus términos, "*no tienen sentido*" (pero que más adelante sí pueden tenerlo).

Para Agnes Heller[14] la *vida cotidiana* es la experiencia moderna y compartida en base a la cual los sujetos constituimos el "*mundo*", primer escalón que el individuo debe sortear para acceder a "la condición humana", trama que la sociedad prepara para garantizar la subsistencia del sujeto, y la comprensión y comunicación del mundo. La *esfera de lo cotidiano* es el momento pre-reflexivo y constitutivo de los sujetos sociales. En ella se opera la adquisición (adquisición que puede ser más o menos conflictiva), de saberes y modelos sobre el mundo. En la esfera de lo cotidiano "aprendemos" las reglas y normas para utilizar el lenguaje, para "manipular objetos" y para relacionarnos con los demás (las "costumbres").

El conocimiento cotidiano nos proporciona los "*significados*" (en plural) necesarios para vivir en el "mundo", pero no nos dice nada sobre "*el significado*" que éste pueda tener. Es decir, nos oculta el sentido global, el punto de clausura de todo el aparato de competencias que pone en juego. Este "*significado*" global habrá de construirse en un nivel superior: el de las narrativas

[13] Ver: Peter Berger y Thomas Luckmann: ***La construcción social de la realidad***, pág. 39.
[14] Agnes Heller: ***Historia y vida cotidiana***, Grijalbo, Mexico, 1985.

y mitologías de diversas procedencias, que atraviesan y dan forma a cada sociedad. El "sentido de la vida", por llamarlo de un modo conocido, va a aparecer entonces en los relatos cinematográficos, de modo más o menos explícito u oculto.

De hecho, a medida que las sociedades se vuelven más complejas, las experiencias de la vida cotidiana se alejan de las situaciones "cara a cara", y se tornan progresivamente anónimas para el individuo, de modo que sólo pueden ser aprehendidas mediante "*tipificaciones*", que deben ser socialmente comunicables y comprensibles.[15] Proponemos, entonces, buscar en las imágenes del cine argentino estas *tipificaciones*, estas *figuras* históricas que se repiten y se cargan de significado social para el espectador, permitiendo la construcción del *sentido común de lo cotidiano*.

Como la *vida cotidiana* es "pública", exige una interpretación. El "sujeto" del tiempo vivido es al mismo tiempo su "inventor", él es el protagonista y a la vez el *narrador* de la pequeña historia de su vida, en tanto que esta vida transcurre. Lo *cotidiano* es también la vida "diurna", que en algún modo se opone al mundo incierto de la noche. Y es también la vida común, "ordinaria", que se opone a lo *extraordinario* que propone "otros mundos posibles". Si lo cotidiano es, como decía Merleau Ponty, la "*prosa del mundo*",[16] sólo lo es en oposición a una posible "poesía del mundo". Esto es, a la posibilidad siempre latente de escapar de lo *cotidiano*, de que el sujeto se convierta en un personaje de algún tipo de "aventura" extraordinaria. Como veremos enseguida, estos ***modelos de representación de lo cotidiano*** del cine funcionan precisamente regulando y "normatizando" los pasajes entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo cotidiano común a todos y lo que no lo es, entre un mundo seguro y comprensible y el oscuro mundo del peligro.

Lo *cotidiano* posee también su particular concepción del ***tiempo*** y el ***espacio***. El *tiempo de lo cotidiano* tiende a ser repetitivo y "circular": los días se suceden iguales a sí mismos, no es el tiempo calendario, no es la "flecha que avanza" hacia algún futuro. Se trata, por lo contrario, de una temporalidad "*heterogénea*", relacionada con lo que se ha llamado el "*reloj interior*". De hecho, vivimos en una permanente tensión entre lo simplemente "vivido"

[15] Para Berger y Luckmann, la estructura social es la suma total de estas tipificaciones y de las pautas recurrentes de interacción establecidas por intermedio de ellas (Berger y Luckmann, op. cit.). También Marchini, en el terreno de la sociología, afirma: "*La vida colectiva, como la vida mental del individuo, está hecha en efecto, de representaciones, y es presumible por ello que representaciones sociales, sean, en cierto modo comparables.*" (Néstor Marchini: ***Leer a Durkheim: La teoría de las presentaciones colectivas en Emile Durkheim,*** Buenos Aires, Catálogos, 1996; págs. 22 y 23.

[16] Citado por Herman Parret: ***De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones***; Edicial, Buenos Aires, 1995, pág. 124.

en una aparente dispersión del sentido (lo cotidiano *heterogéneo*) y la temporalidad *homogénea* y lineal que surge cuando lo "vivido" se transforma en un "*relato de lo vivido*". Es decir, cuando lo vivido tiene un sentido, y por lo tanto un comienzo y el desarrollo hacia algún final. Según Hernan Parret, "*sería falso pensar que «vivimos» las temporalidades de lo cotidiano sin ninguna distancia y en total opacidad. La idea que quería defender, por el contrario, es que vivimos nuestra vida cotidiana como un RELATO y las temporalidades de lo cotidiano como EL TIEMPO DE UN RELATO*".[17]

El cine representa, entonces, cierta "realidad social", pero generalmente no lo hace de un modo directo o explícito. No se trata de un "reflejo" de la vida social, sino más bien de las marcas de una *mentalidad* común de época. Allen y Gomery reconocen que "*por indirecta y oblicuamente que sea, las películas son representaciones sociales... En las películas de ficción a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones, y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales y en nociones generales acerca de cómo se supone que actúa un policía, un obrero, una adolescente, una madre o un marido*".[18]

El cine otorga forma audiovisual a estas matrices del imaginario social, y se conforma en potente instrumento de la sociedad para "*ponerse en escena y mostrarse*". También esto proponemos buscar en las pantallas: figuras recurrentes ("*tipificaciomes*"), marcas del territorio simbólico compartido por una comunidad cultural en un momento histórico, que son a la vez "instrucciones" para enlazar la pequeña vida familiar o laboral de cada uno con las normas de vida social aceptadas. El cine nos muestra en *figuras* los rasgos centrales de la mentalidad de su época, y estas figuras pueden detectarse e interpretarse, en su recurrencia o en sus cambios, pueden clasificarse y compararse. Lo "imaginario social" deja entonces de ser un territorio difuso.

El término "*figura*" tiene aquí una doble significación. Por un lado, la capacidad del cine de "*configurar*", de dar forma audiovisual a los distintos aspectos del mundo representado. Pero también, en otro sentido, son *figuras* las herramientas retóricas usadas para *argumentar* acerca de cómo se propone que es (o que debería ser) el mundo.

Los entramados figurativos conforman, a la vez, ciertos particulares ***modelos de representación***, modelos más o menos estables que pueden también ser identificados y usados para la interpretación de las matrices culturales de cada época. Siguiendo a Allen y Gomery, puede afirmarse que "*la cues-*

[17] Técnicamente hablando, Parret define lo *cotidiano* como un "*objeto semionarrativo temporalizado*" (Parret, Ibid., pág. 131).

[18] Robert Allen y Douglas Gomery, op. cit, pág. 205.

tión no es cómo se representa un grupo étnico o demográfico particular en una película concreta, sino si se aprecia un patrón de imágenes cinematográficas en los diferentes filmes, si estas imágenes cambian con el paso del tiempo y cómo se produce este cambio".[19]

Un ***modelo de representación*** es una especie de "mapa del mundo": establece límites y asigna pertenencias, instala coordenadas territoriales y temporales, distribuye roles sociales, y marca las conductas deseables y las condenables. En el conjunto de los filmes de un período, las imágenes del mundo representado suelen confluir en configuraciones comunes. Claro está que cada director o productor construye sus filmes de modo más o menos original, y utiliza los géneros de manera más o menos personal. Pero también es cierto que todos, en determinado período, trabajan sobre matrices comunes. Las divergencias, aquí, pueden ser entendidas como *opiniones* particulares acerca de un tema común de "discusión social".

Mi propuesta es, en definitiva, la siguiente: si nos tomamos el trabajo de identificar, clasificar y poner en serie estos "mundos imaginarios" del universo de la ficción (*modelos de representación*), podremos tener acceso a un promisorio terreno de estudio de las *mentalidades* de cada época, de los modos profundos en que cada sociedad "imaginó el mundo". Gracias a la potencia significante de sus códigos y materiales (la imagen, la voz, el sonido, la gestualidad, el montaje), el cine es un medio privilegiado en el que "toman cuerpo" las *figuras* de lo *cotidiano*. Y a la vez, por la misma razón, las mismas se "naturalizan" frente al público como tales: como elementos evidentes del mundo social, en camino a adquirir el status incuestionado de "*realidad*".

Argumentos y argumentaciones

Para el sentido común, existen las cosas "reales" del mundo, y existen por otro lado otras que son "imaginarias". Lo imaginario vendría a ser lo irreal, lo inventado, lo que sólo tiene existencia en las mentes más o menos creativas o fantasiosas. Pero veníamos, precisamente, poniendo en duda el carácter natural del pensamiento de sentido común, al considerarlo como una construcción

[19] Robert Allen y Douglas Gomery, op. cit., pág. 205. El concepto de "modelo de representación" puede encontrarse en Noel Bürch: ***El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)***, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991. Bürch estable la categoría de "*modelo de representación institucional*" (*MRI*), referida al cine "clásico" de Hollywood. En la misma línea, González Requena propone la distinción entre "*modelos clásicos*" y "*modelos manieristas*" (Jesús González Requena: ***La metáfora del espejo***, Valencia - Minneapolis, Inst. de Cine y Radiotelevisión Inst. for the Study of Ideologies & Literatures, 1986).

social marcada históricamente. En esta línea, sería bueno revisar la obra de un pensador como Cornelius Castoriadis, que revaloriza la fuerza de lo *imaginario* como núcleo constituyente de las "realidades sociales". El *sentido* en una sociedad (y el sentido de sus *configuraciones imaginarias*) es para Castoriadis ante todo una producción histórica, el desplazamiento específico que cada nueva sociedad ha impuesto sobre otras anteriores. Dicho de otro modo, el imaginario *crea un mundo* desplazándose del *ya-existente*. Lo que está en juego aquí no es qué respuestas se da el hombre a sus problemas "reales", sino qué problemas se crea, qué *sentido* le confiere a su realidad. La génesis de este sentido se encuentra, para Castoriadis, en el ***imaginario social***:

> *"... cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significante, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente «cierto orden del mundo»"*.[20]

En el terreno individual, lo *imaginario* es el fantasma fundamental del sujeto, la primera captación y constitución de un sistema relacional articulado que plantea, separa y une "interior" y "exterior", y a la vez implica un reparto de papeles arquetípicos para cada sujeto. Desde el punto de vista de la sociedad, el ***imaginario*** aporta el factor unificante que le proporciona un contenido y le construye un sentido en sus "orígenes", que no es un sentido "real" (referido a lo percibido) y que tampoco es racional, que no es ni verdadero ni falso, pero que sí pertenece al orden de la significación. Es nada menos que la creación imaginaria propia de la historia.

Ahora bien: lo *imaginario* se manifiesta mediante un sostén representativo hecho de imágenes o figuras, en el sentido más amplio del término. En verdad, esto abarca la totalidad de lo natural percibido, así como todo lo nombrado o nombrable en determinada sociedad. Todo objeto es susceptible de funcionar como realidad presente o como imagen, según sea el centro de referencia elegido. Jean-Paul Sartre dice en ***Lo imaginario***[21] que "*no hay un mundo de las imágenes y un mundo de los objetos*". La *imagen* nunca tiene la integridad del concepto, siempre es más ambigua, vaga, "esparcida", pero esa misma condición le permite a la imagen trascender el mundo objetivo y real, y proponer un nuevo mundo ("irreal"): el mundo del deseo, de las identificacio-

[20] Cornelius Castoriadis: ***La institución imaginaria de la sociedad. Vol. I: Marxismo y teoría revolucionaria***; Ed. Tusquets, 1999, Buenos Aires, pág. 258.

[21] J.-P. Sartre: ***Lo imaginario*** Ed. Losada, Buenos Aires, 1997, pág.34.

nes y de la afectividad. En la mirada de Sartre, lo *imaginario* se abre hacia la superación de lo existente: el mundo aparece ahora con alguna nueva característica que faltaba en lo existente.

Volviendo al terreno específico del cine, que es lo que nos ocupa, se puede citar en este sentido también a Edgar Morin, quien afirma que "*como representación de una representación viva, el cine nos invita a reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario*".[22] Parece más claro ahora que los relatos que atraviesan una sociedad (en nuestro caso, los del cine) se nutren siempre de algún modo de datos "reales" de la vida. Pero también es cierto que la realidad social misma se presenta a menudo como un entramado de *relatos*: personajes principales y secundarios; héroes, villanos y víctimas; modulaciones narrativas del tiempo, y otros recursos ampliamente reconocidos de los textos de ficción, son también las matrices que dan forma al "mundo real".

Si esto es así, no alcanzará un simple análisis narrativo (o *narratológico*), a la manera estructuralista, para dar cuenta de todo lo que el cine nos dice o nos muestra. En la pantalla habrá siempre "algo más", algo que corresponde a la conformación imaginaria de esa sociedad. El mismo Roland Barthes[23] ha aceptado las limitaciones del simple análisis estructural, al reconocer que, en los relatos, el *sentido* se va a encontrar siempre en otro nivel, en la proyección del relato "hacia afuera de sí mismo", en el entramado con otras manifestaciones discursivas.

Pero volvemos aquí a las preguntas del comienzo: ¿cómo podemos mirar las películas para ver en ellas ese "algo más"? ¿Qué mecanismos de interpretación serán necesarios para detectar esas claves de las mentalidades de época? Hago acá una primera propuesta, de carácter general: miremos los textos fílmicos "como si fueran" discursos destinados a transmitir eficazmente al espectador ciertos modos de comprender el mundo. Es decir, prestemos atención a la ***retórica*** del filme, considerando que el mismo, lejos de simplemente "reflejar" la vida social, ha sido más bien una herramienta para "darle forma", para construir el sentido de esa vida. Y que hay siempre en él una (más o menos velada) argumentación acerca de "cómo son las cosas en el mundo" (o cómo "*deben ser*"). Un *argumento* (en el sentido técnico de la palabra, cercano a "trama" o "guión") es también un argumento retórico, una *argumentación* acerca de algún aspecto de la vida, una suerte de "tesis" referida a la vida social.

[22] Edgard Morin: ***El cine o el hombre imaginario***, Barcelona, Seix Barral, 1972.
[23] Roland Barthes y otros: ***Análisis estructural de los relatos***, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

Tradicionalmente, nuestra cultura se ha acostumbrado a mantener en estamentos separados el mundo de lo *poético* (mitos, ficciones, relatos, obras de arte) y el mundo de lo *argumentativo* (el derecho, la política, en cierto sentido la ciencia), en una distinción que se remonta a los tiempos de Aristóteles. Sin embargo, la propuesta que hago requiere pensar el mundo de lo poético y de lo argumentativo como íntimamente relacionados. Paul Ricoeur[24] ha sido tal vez quien más audazmente ha avanzado en este terreno, al reformular drásticamente el concepto de *metáfora*, tradicionalmente asociado al mundo del arte, extendiéndola a todo el campo del lenguaje. Para Ricoeur, todos los discursos (incluyendo el científico) funcionan basados en procedimientos metafóricos o poéticos.

Inversamente, bien puede pensarse que hay en los discursos artísticos una dimensión argumentativa: además de "conmover", éstos buscan de alguna manera "convencer". Es más: los relatos, como sostiene Parret, suelen ser los discursos más "democráticos" al "argumentar", ya que no es necesario ser un "experto" para comprenderlos. En los relatos (y aún con más fuerza en el caso del cine) los argumentos se imponen con la fuerza de las emociones (lo que los semiólogos llaman "fuerza emotiva" o *performatividad*). Para Parret, directamente, "*la semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones*".[25] La "*emoción*", desde este punto de vista, no es ya un fenómeno natural, una sensación indescriptible sino, también ella, una convención, un "operador" que modifica y moldea todos los significados que se proponen. Incluso sería posible, hasta cierto punto, "cuantificar" esta ***fuerza emotiva***[26] según los grados de su presencia en las películas. Como se verá enseguida, el cine argentino ha tenido períodos marcados por una *fuerza emotiva* de considerable intensidad (el llamado "cine del sentimiento") y otros en que los relatos toman una notable y fría distancia del mundo que representan.

Entre el despliegue de la *fuerza de las emociones* y la operación de "poner en figura" ("***figuración***") los distintos aspectos del mundo representado se juega gran parte de las estrategias discursivas de los relatos cinematográficos. El cine, casi por definición, construye "imágenes del mundo", hace presentes ciertas secuencias mediante elecciones semánticas. Al mostrar el mundo, el cine no puede sino cargar de sentido lo que muestra, y aún lo que no muestra. *Figuras* (narrativas, visuales, retóricas) que se repiten o se contraponen, que reaparecen o asumen nuevas formas, conforman, en su relación, el entramado

24 Paul Ricoeur: ***La metáfora viva***, Ed. du Seuil, 1975.

25 Ibid., pág 6.

26 Dice Parret: "... *«Con pasión» se transforma entonces en un grado más o menos elevado de la fuerza de un enunciado y este tipo de condición es particularmente importante para la clase de actos de lenguaje llamados EXPRESIVOS*". (op. cit., pág. 47).

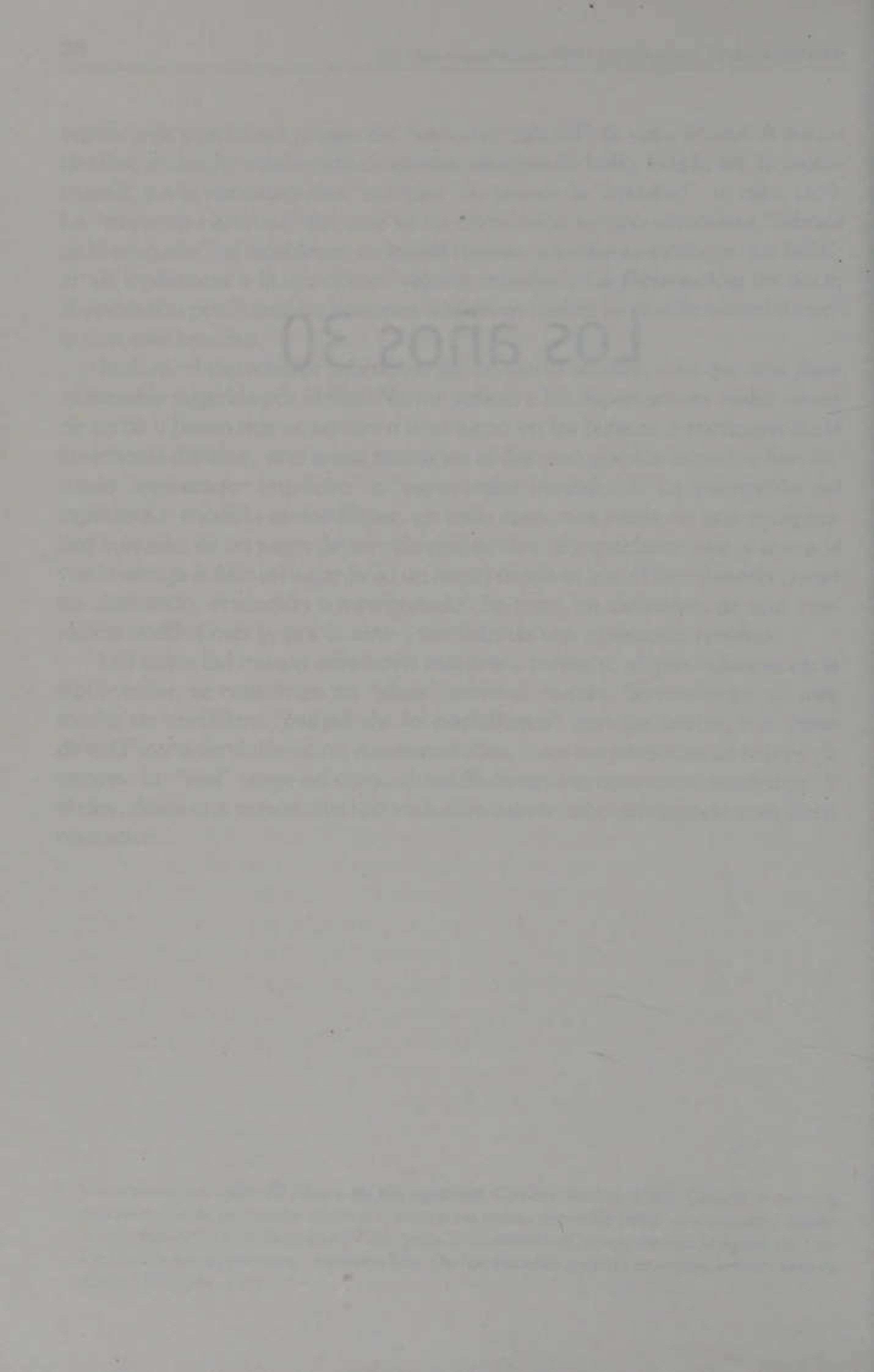
significante y *pasional* propio del "universo cultural" de cada época. A través de ellas, el cine ha establecido categorías estéticas (lo bello, lo ridículo, lo monstruoso), y a la vez categorías "morales" (lo bueno, lo "criminal", lo ruin, etc.). La "máquina narrativa" del cine se ha constituido en una verdadera "fábrica de buen gusto", al establecer, en escala masiva, los valores estéticos que habrían de legitimarse a la vez como "valores morales". La ***figuración*** (es decir, la operación por la cual las pasiones adquieren forma) se vincula estrechamente con este proceso.

Incluso, el *espectador* mismo no es, en cierto sentido, más que una *figura* invisible sugerida por el film. No me refiero a los espectadores reales, seres de carne y hueso que se sentaron a su turno en las butacas a participar de la ceremonia del cine, sino a esa marca en el discurso que los expertos han llamado "*espectador implícito*" o "*espectador modelo*".[27] La inscripción del *espectador modelo* en los filmes, en todo caso, nos habla de una complicidad buscada, de un juego de sentido que se abre al espectador real, y que a la vez le otorga a éste un lugar (sólo un lugar) desde el que el film debería poder ser disfrutado, entendido o interpretado. Se trata, en definitiva, de una operación estética más y, por lo tanto, también de una operación retórica.

Los datos del mundo adquieren nombre y forma y, al generalizarse en la *tipificación*, se convierten en "ideas" sobre el mundo. Se configura, de este modo, un verdadero "***mapa de lo cotidiano***", con sus límites, sus "rutas de vida" recomendables o no recomendables, y sus asignaciones de roles y de valores. Lo "real" surge así como el resultado de una operación semántica. Y el cine, desde una perspectiva histórica, como un terreno privilegiado para dicha operación.

27 Ver: Francesco Casetti: ***El film y su espectador***, Cátedra, Madrid, 1989. Cassetti propone la denominación de *espectador implícito*, aunque me parece preferible hablar de *espectador modelo*, parafraseando a Umberto Eco ("*Todo gran libro describe al mismo tiempo la figura del Lector Modelo que quiere crear*". Umberto Eco: ***De los espejos y otros ensayos***, Lumen, Buenos Aires, 1988, pág. 116).

Los años 30



El mundo en los años 30

En el año 1933 se estrena el primer largometraje sonoro argentino, **Tango!**, dirigido por Moglia Barth. Pero no será éste el único acontecimiento importante del año, ya que también el país se conmueve con dos muertes: la del ex presidente Hipólito Yrigoyen, despedido por medio millón de personas, y la del caudillo conservador Juan Ruggiero (mano derecha del intendente de Avellaneda Alberto Barceló), asesinado en el marco de una actividad política signada por la violencia y el fraude.

En el mismo año la Argentina firma con el Reino Unido el Tratado Roca-Runciman, que contempla facilidades para la exportación de carnes argentinas a cambio de importantes concesiones a la actividad británica en nuestro país.

En los Estados Unidos el flamante gobierno de Roosevelt implementa el "New Deal" (nuevo trato económico), dando los primeros pasos para salir de la depresión iniciada en 1929, con sus secuelas de desocupación y caída del poder adquisitivo. Celebrando la buena nueva, los estadounidenses pueden volver a tomar alcohol legalmente, ya que se deroga la "Ley Seca", inmortalizada por el "cine de gangsters".

En Alemania un plebiscito lleva al poder a Adolfo Hitler, del Partido Nacionalsocialista. Poco tiempo después, todos los partidos políticos (a excepción del nazi) son proscriptos, comenzando la peor dictadura del siglo, paradójicamente gestada por el voto popular.

En **1934,** una multitud asiste al Congreso Eucarístico Internacional reunido en Buenos Aires, con la presencia del cardenal Pacelli, futuro papa. El acontecimiento es reflejado por un documental de la empresa de Federico Valle (estrenado durante 1935), y revela el estrecho contacto entre el gobierno de Justo y la Iglesia Católica, que empieza a extender su influencia en la sociedad de esos tiempos.

En el mismo año se crea la Escuela de Guerra Naval, y comienza a operar el Astillero Astarsa. Los porteños empiezan a utilizar un tramo del subterráneo que unirá Constitución y Retiro, al tiempo que se entusiasman con la llegada del dirigible alemán Graf Zeppelin. Sofía Bozán estrena el tango "Cambalache" en un espectáculo de revistas, mientras la cantante de jazz Blackie debuta en la radio.

En América latina Lázaro Cárdenas asume la presidencia en México, mientras en Nicaragua es asesinado el general nacionalista Augusto César Sandino.

En Europa, Hitler va expandiendo su influencia: es nombrado canciller-presidente ante la muerte del mariscal Hindenburg, elimina a los dirigentes de la S.A. (sus radicalizados partidarios) en lo que se conoció como "la noche de los cuchillos largos", y se entrevista con Mussolini.

En la exposición de radio que se inaugura en setiembre en Berlín, la novedad más resonante resulta ser un nuevo artefacto: la televisión. Ese mismo año Luigi Pirandello obtiene el premio Nobel de Literatura.

1935 será para los argentinos un año trágico, después de la muerte de Carlos Gardel. Pero también ese año se crea el Banco Central de la República Argentina, y se inaugura el hipódromo de San Isidro, al tiempo que se cierran los prostíbulos, como consecuencia de la aprobación de la Ley de Profilaxis Social.

En las elecciones a gobernador triunfa el conservador Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires y el radical Amadeo Sabattini en Córdoba. En pleno Senado de la Nación, durante un debate parlamentario sobre las carnes, es asesinado el senador Enzo Bordabehere, que interpone su cuerpo ante un disparo dirigido a su compañero de bancada Lisandro de la Torre. Este episodio será relatado por varias películas argentinas, décadas después.

Mientras la Italia fascista conquista Abisinia (Etiopía), dando su primer paso hacia sus sueños imperiales, en Alemania las leyes de Nuremberg rescinden los derechos civiles de 600.000 judíos, que pierden así su ciudadanía alemana y a quienes se confiscan buena parte de sus bienes.

En **1936** vuelve a triunfar el conservadurismo en las elecciones a diputados de la provincia de Buenos Aires (una vez más gracias al fraude). Ese mismo año se constituye la Confederación General del Trabajo, y en la Capital se culmina la red de subterráneos Retiro-Constitución y se inaugura el Obelisco y el Mercado de Abasto.

En Nicaragua, Anastasio Somoza inicia la dinastía familiar que habrá de gobernar ese país a sangre y fuego durante décadas.

En los Juegos Olímpicos de Berlín, registrados en un documental por Leni Riefenstahl, triunfa el atleta estadounidense de raza negra Jesse Owens, lo que enfurece a Hitler y pone en duda su teoría sobre la superioridad de la "raza aria".

En España triunfa electoralmente un Frente Popular, pero los nacionalistas encabezados por Francisco Franco se sublevan y comienza así una guerra civil que durará tres años y que cambiará el mapa político del mundo, preanunciando la Segunda Guerra Mundial.

Una consecuencia indirecta del comienzo de las hostilidades es el exilio de muchos artistas españoles, que elegirán a México y la Argentina como sus nuevos lugares de residencia.

En **1937** triunfa en las elecciones presidenciales la fórmula de la Concordancia, conformada por Roberto M. Ortiz y Ramón J. Castillo por sobre los radicales Marcelo T. de Alvear y Enrique Mosca, que denuncian fraude.

Ese mismo año se inaugura el Colegio Militar de El Palomar y se habilita el primer tramo de la Avenida 9 de Julio, entre Tucumán y Bartolomé Mitre.

En **1938**, como culminación de una notable expansión del espectáculo popular del fútbol, se inaugura el estadio "Monumental" de River Plate. Y la Iglesia Católica (que también sigue expandiéndose) organiza los boy scouts, orientados por el cura ultraderechista Julio Meinvielle.

Pero habría de ser el año **1939** el que vendría a cambiar dramáticamente el mapa mundial.

El 3 de setiembre, después de la invasión nazi de Checoslovaquia y Polonia, el Reino Unido y Fran-

cia declaran la guerra a la agresora Alemania, comenzando la Segunda Guerra Mundial, que dejará un saldo de cerca de sesenta y cinco millones de muertos, cincuenta millones de ellos civiles.

En tanto, el pacto de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética deriva en que la URSS ocupe dos terceras partes de Polonia e invada Finlandia.

El gobierno argentino, encabezado por el conservador Ortiz, se declara neutral frente a la Guerra Mundial, en tanto que el suicidio de Lisandro de la Torre conmueve al país.

Ese mismo año, inmigrantes españoles fundan importantes editoriales en Buenos Aires: Sudamericana, Losada, Emecé.

En verdad, toda la década ha sido pródiga en publicaciones de todo tipo en nuestro país: el diario pronazi *Crisol* (1935), las revistas *La Máscara*, órgano de la Asociación Argentina de Actores (1935), *Radiolandia, Sintonía, Leoplán, Vosotras* y *Chabela* (femenfnas) y *La Ley* (jurídica). Además de varias publicaciones sobre cine, como *Sideral* o *Astrolandia*.



Los años 30

La vida es un tango, Manuel Romero, 1939

Los primeros modelos en debate

La adquisición del lenguaje cinematográfico

Los orígenes del cine sonoro argentino se funden estrechamente con el mundo del teatro y la música popular. Por ese motivo, no resulta extraño que las puestas en escena y los estilos de actuación hayan tenido al principio fuertes rasgos "*teatralistas*". En las primeras películas sonoras (***Tango!***, ***Radio bar***, ***Por buen camino*** y otras), los actores hablan, se mueven y gesticulan como si estuvieran en un escenario teatral.[28] La cámara se limitaba a captar esos gestos y actitudes (que hoy nos parecen desmedidos o exagerados), muchas veces en *planos generales* fijos, de modo que los actores pudieran moverse sin riesgo de salir de cuadro. Algunos críticos[29] describen estas *debilidades narrativas* del primer cine sonoro en términos de "atraso" estético, probablemente en relación con las cinematografías de los países centrales que ya podían verse aquí.

En 1931 hay ya una primera experiencia de película sonora: una serie de cortometrajes de Carlos Gardel, dirigidos por Eduardo Morera, en los que Gardel canta, siempre en un mismo escenario, mirando a cámara y saludando al final de cada tema como si estuviera en un teatro. Más allá de estos simples registros de documentación, hay algunos temas que son presentados por una breve conversación con los autores, y sólo uno (*Viejo Smoking*) es precedido de una pequeña escena teatral que lo introduce y le da un marco.

Hay en las escenas algunos *cortes*, que probablemente se deben a repeticiones por errores o defectos, y sin embargo los encuadres son bastante "limpios" (por ejemplo, no hay micrófonos en cuadro), y el sincronismo entre la voz y la imagen en los temas cantados está técnicamente logrado. En suma, no hay falencias técnicas pero tampoco una verdadera intención narrativa, ni se pretende que el espectador olvide que está viendo a Gardel en actuación, sino todo

28 Es notable, en ese sentido, ver en ***El linyera*** (Larreta, 1933) la *gestualidad* desmedidamente *teatral* de los actores profesionales, en contraste con los movimientos tímidos y toscos de los "no profesionales".

29 Ver Domingo Di Núbila: ***Historia del cine argentino***, op. cit.

lo contrario. Se trata sólo de llevar a imágenes fílmicas aquello que el espectador ya conocía del *teatro*, la *radio* o el *disco*. Hay aquí el germen de un modelo narrativo que habría de ser muy frecuente en las décadas posteriores, en el que se intercalan secuencias narrativas con canciones interpretadas por *artistas* ya conocidos por el público, frecuentes intervenciones musicales que estarán más o menos justificadas narrativamente. La figura misma del *artista* como personaje protagónico será, como veremos luego, central en este modelo.

En la película ***Tango!*** (Moglia Barth, 1933), primer largometraje sonoro argentino, hay un "paso adelante": se nota una intención narrativa, pero todavía fuertemente atada a los orígenes del espectáculo musical. La película está estructurada, según una lógica temática, en capítulos llamados "*Arrabal*", "*Cafetín*", "*Barrio*", "*La noche*", pero la base está dada todavía por los números musicales y la reafirmación de la cultura tanguera que los acompaña. Hay, en segundo plano, una línea narrativa *débil*, de carácter *melodramático*.

Esta notable debilidad o "ingenuidad" en el tratamiento cinematográfico de las situaciones, junto a un eclecticismo sorprendente en la apropiación de géneros y recursos, serán habituales en muchas de las películas que siguieron a comienzos de la década. Habrá, frecuentemente, escenas musicales no justificadas, imágenes "poéticas" insertadas fuera de tono, personajes que desaparecen de la línea narrativa, finales enredados que luego deben ser "explicados" por un personaje, comedias dramáticas que inesperadamente se transforman en un "policial", y cosas por el estilo. Más que de "falta de madurez" artística, en estos casos me parece preferible hablar de una notable "***libertad creativa***" con respecto a los estándares industriales. Mi hipótesis es, en este punto, que los primeros directores del sonoro argentino hicieron uso de la impunidad "del que no sabe" para apropiarse libremente de los recursos del nuevo medio. Contrariamente, en las décadas del 40 y el 50 los realizadores se sometieron a los cánones de la industria, dando lugar a un *modelo de representación* homogéneo y fuertemente estructurado.

Pero lo cierto es que este cine en formación recupera los recursos que provienen del teatro, y aprende poco a poco aquellos estrictamente cinematográficos. Hacia finales de la década del 30, ya algunos personajes pueden reconocerse sólo por la ropa que usan: un cantor vestido de *gaucho* que interpreta una canción criolla (***La vida es un tango***, 1939), un *patrón* con traje, sombrero blanco y chalina (***Prisioneros de la tierra***, 1939), o los porteños "*pitucos*", vestidos de etiqueta en plena ruta y al mediodía (***La rubia del camino***, 1938). Sin embargo, falta aún bastante para que el *vestuario* sea utilizado como herramienta expresiva sistemática.

Los recursos que primero y con más fuerza ha incorporado nuestro cine han sido los que ofrece la lengua, a través de sus distintos registros, giros y

acepciones. Después de las primeras películas, en las que los personajes hablan todavía con un tono "neutro", se incorpora tempranamente el uso del *habla popular* en los diálogos (dichos, refranes, modismos), opuesto al *habla culta*, oposición de la que surgen distintas variantes de significación. En las *películas de tango* el *habla popular* es el *lunfardo*, como en ***Así es el tango*** (1937), donde las frases hechas y las expresiones populares se oponen al léxico medido y casi académico del "*compositor*" *Julián*. A menudo, el *habla cotidiana*, asociada a la sinceridad de la vida, se contrapone al lenguaje "*científico*", que es más bien una forma de "enmascarar los sentimientos". En ***Noches de Buenos Aires*** hay una broma entre personajes secundarios que remite a este tema, que será un tipo estable en las décadas siguientes. "*Lo he visto en la Facultad de Medicina*", dice un personaje y luego agrega, irónicamente: "*adentro de un frasco*". El *mundo de la vida cotidiana*, mundo del *sentimiento*, se construye así por oposición a las figuras de lo "intelectual" o racional.

La incorporación del *habla rural* será siempre más problemática. En ***El linyera*** (1933), los personajes del *campo* (muchos de ellos representados por actores no profesionales de la zona), hablan sin embargo en un registro más cercano a la poesía gauchesca que al realismo documental. En la más "moderna" ***Prisioneros de la tierra*** (1939), hay expresiones o entonaciones de tipo *rural* sólo en los personajes secundarios ("*chamigo*") pero no en los protagonistas. El "pueblo humilde del litoral" (que incluso canta en *guaraní*) es aquí sólo un telón de fondo para la historia de los protagonistas. En rigor, la dificultad de nuestro cine para construir un verosímil del hombre rural será duradera, y su representación se acercará casi siempre al "folklorismo romántico".

También pueden reconocerse por su *modo de hablar*, bastante tempranamente, los *extranjeros*, en este período todavía personajes secundarios. Los más frecuentes son ahora los *italianos*, que tienen a su cargo bares y cantinas, en relación con la vida de los *artistas* (***La modelo y la estrella***; ***Así es el tango***; ***La vida de Carlos Gardel***). En ocasiones, la figura del *italiano* recibe una mirada crítica, como el calabrés de ***La Vuelta de Rocha***, que despotrica contra los artistas, pero los explota. Otras veces se trata de una mirada tan sólo cómica, como con los *italianos* del *campo* de ***Fuera de la ley***. Este modo de representar a los *extranjeros* proviene en primera mano del teatro, específicamente del sainete criollo.

Detectados por su "*acento*" son también comunes los *franceses*, en el marco de los viajes a *París* de los personajes del *tango* (***La vida de Carlos Gardel***, ***Tres anclados en París***). La figura que más se perfila es la de la *francesa* desenfadada, atrevida y seductora, capaz de bailar *tango*. Hay también algún *alemán* (***Así es el tango***) o *español* (***Besos brujos***), o incluso

algún *judío comerciante* (**Hermanos**), verdadero arquetipo que se repetirá luego a menudo.

Está también la figura del *extranjero de acento indefinido* (que puede interpretarse como de origen noreuropeo), no ligado al mundo del *trabajo* sino al de cierto "saber" científico, como el médico de ***Prisioneros de la tierra***. Aparecen al mismo tiempo las primeras bromas sobre las lenguas *extranjeras*, vinculadas a la oposición que hemos mencionado entre lo *popular* y lo *culto*.

Al lado de esta batería de recursos de origen teatral comienzan a aparecer, ya desde las primeras rudimentarias películas sonoras, audaces recursos expresivos más genuinamente "cinematográficos". En ese sentido, los intertítulos (verdadero resabio del período mudo) de ***Tango!***, marcan un antecedente a las extensas *voces en off* que serán tan usuales en las décadas siguientes. Algunos de estos textos tienen una mirada poética ("*Arrabal... callejas que se cruzan en un corte aprendido*"), pero otros revelan una clara intención argumentativa, inaugurando figuras que habrían de consolidarse años después:

> "*...el cafetín que es unas veces el primer paso y otras el último en el camino de una mala vida...*", "*Barrio... rincón donde florecen los recuerdos. Tierra del ayer donde nada cambia...*", "*La noche, letreros luminosos de Nueva York, cabarets escapados de una noche de París*".

En la transición hacia la adquisición de un *lenguaje* propio, es común encontrarse con algún tipo de *hibridación* estilística, que mezcla conocidos recursos teatrales con ciertas audacias o innovaciones "cinematográficas". En películas cuya puesta en escena y actuaciones son absolutamente "teatrales", aparecen de pronto ciertos juegos de lenguaje audiovisual, las más de las veces de carácter meramente ornamental, usados con asombrosa libertad. En ***Puente Alsina*** (1935), se intercalan escenas en interiores de puesta *teatral* con otras escenas *documentales* registradas durante la construcción real del puente, resueltas con abundancia de *planos detalle* y criterio cinematográfico de *montaje*. La secuencia de la *huelga*, luego, adquiere en los *encuadres* y el *montaje* un tono épico al mejor estilo Eisenstein, aunque de intención argumentativa inversa, ya que en este caso la lucha obrera es vista como improcedente.

En fecha relativamente temprana hacen su aparición recursos tales como el *fuera de campo* (***Así es el tango***, 1937), o el uso melodramático de los *primeros planos* (***Puerta cerrada***, 1938). Pero es en el género *policial* donde el cine argentino más rápidamente se apropia de ciertos recursos cinematográficos. ***Fuera de la ley*** (Romero, 1937) puede considerarse ya, al menos en lo formal, un verdadero *film negro*, con su fotografía marcada por la influen-

cia *expresionista*, *encuadres* diagonales y *movimientos de cámara* que sugieren un mundo desestabilizado, aunque en el final, como ocurrirá de aquí en más, el orden de las cosas se habrá de restaurar.

Son especialmente abundantes, ya desde esta época, las *secuencias de montaje* que funcionan como *resumen* de determinados acontecimientos, verdaderos indicadores de los énfasis significantes que se pretenden resaltar. En la mencionada ***Fuera de la ley*** una *secuencia de montaje* sintetiza el recorrido de la huida y persecución del *delincuente* hasta la celda, todo ello extrañamente sobreimpreso con los rostros sufrientes de los padres. A la vez, estas secuencias dan forma a fragmentos argumentales (y argumentativos) de significación clara y concisa, que podrían incluso ser traducibles a palabras. En la testimonial ***Prisioneros de la tierra*** (Soffici, 1939) una secuencia resume el *trabajo de los peones* rurales (cortan hojas de tabaco, llenan los fardos, los pesan, llevan troncos), y otra la *navegación del barco* (las paletas en el agua, el barco por el río, etc.). El recurso es también usual en la *comedia*, como esa especie de "clip" musical de ***Melodías porteñas*** (1937), que resume extensamente la fiesta de los *artistas* de la *radio*.

Pronto, también, se inaugura una verdadera *tipología* de *secuencias resumen*, cuya efectividad comunicativa se hará inapelable a partir de los 40: el *Buenos Aires nocturno* a partir de la figura de las "***luces del centro***" (fachadas de los teatros y letreros luminosos), o también la ***consagración de los artistas*** (ensayos, estreno, funciones con éxito en el público). En general, como se ve, las *secuencias resumen* trabajan sobre los tópicos del *sentido común*, resumiendo aquellas situaciones que se suponen conocidas y aceptadas por la opinión pública, y a la vez reforzando su sentido. En sus elipsis pueden rastrearse los implícitos sobre los que descansan los distintos relatos y argumentaciones. Así sucede con la representación de la *guerra* en ***La vida es un tango*** (secuencia con *periódicos*, imágenes de archivo de *soldados en combate*, el armisticio en *París*, y un "*Viva Francia, vivan los aliados*").

Otro ejemplo es ***Alas de mi patria*** (Borcosque, 1938), que exalta la gesta de los aviadores militares argentinos, y presenta en varias *secuencias resumen* (una de ellas dura más de cuatro minutos) distintas proezas aeronáuticas, entrelazando las hazañas históricas de Jorge Newbery con la vida de los personajes de ficción. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavalía, 1939) se recrean en *secuencias resumen* algunos de estos tópicos fundantes de los imaginarios de la época, mediante la representación de la *consagración* internacional de *Gardel* (el estudio de grabación con *Gardel* cantando, un disco girando en un fonógrafo, que a su vez es escuchado por la novia que lo está esperando, planos generales de *New York*, *Gardel* que canta *Volver* en la baranda del barco). El final de la película se permite omitir los detalles del accidente en que

Gardel pierde la vida, apoyándose en los conocimientos que se suponía que el espectador ya tenía sobre la cuestión.

Estas ***secuencias resumen*** constituyeron de algún modo pequeños espacios de *libertad creativa*, pequeños "clips" de *encuadres y montaje* cuidados, en películas que en su conjunto no están tan elaboradas. Dentro de estas secuencias, los realizadores se permitieron experimentar libremente sin comprometerse con la línea argumental en su conjunto.

Más allá de estos intentos, más o menos logrados, de incorporar recursos estéticos a nuestra cinematografía, lo cierto es que se impone una modalidad de estructura narrativa que podríamos llamar de la "***revista***", que alterna en la pantalla números musicales con situaciones dramáticas más o menos desarrolladas o justificadas,[30] siguiendo el formato radiofónico. Se despliega así una *temporalidad* que rompe a cada paso la línea homogénea del relato, e instala pausas en las que la acción se detiene para que todos (personajes y espectadores) disfruten de la *canción*. A cada paso, entonces, se suspende el tiempo lineal del relato y sus acontecimientos, para que aflore el ***tiempo del espectáculo***.

De esta estructura se deriva la figura de la ***canción como anclaje***, que hace descansar en la letra de las canciones la función de comentar las acciones, asegurar o clausurar para ellas un sentido, o directamente hacer avanzar la acción, en el sentido de lo que Di Núbila llamó la "*ópera tanguera*". Ya en ***Tango!***, la letra del *tango* que interpreta *Tita* (Tita Merello) explica la situación sentimental y dramática del personaje ("*dejé al novio que me amaba... por un guapo retobado que me trajo al cabaret*"), situación que nunca se relata luego en términos audiovisuales. La figura se repite en muchas películas, sobre todo en las de tema "*tanguero*". Por ejemplo, en ***La vida es un tango***, cuando *Raúl* (Hugo del Carril) se emborracha por amor y canta "*esta noche me emborracho*". O, en la misma película, cuando la muchacha vuelve después de diez años y escucha a *Raúl* cantar por la *radio* ("*con el alma la quería y un negro día la abandoné*"), gracias a lo cual se produce el reencuentro entre los personajes.

En ese sentido, la propuesta "moderna" de ***Prisioneros de la tierra*** (Soffici, 1939) resulta una verdadera excepción, al renunciar al recurso de la *canción como anclaje* y desplegar en varias escenas una banda de sonido *incidental* de tono *épico*, que se acerca más a lo que sería luego la *modalidad melodramática* de orquestación. En las décadas siguientes, ambos recursos se alternarán y combinarán en el modelo dominante de representación *tradicio-*

[30] Dentro del argumento de ***Melodías porteñas*** (Moglia Barth, 1937) un *locutor* presenta a "*la famosa típica D'Arienzo en el tango Melodías porteñas*", única justificación para el título del film.



La vida es un tango, Manuel Romero, 1939

El mundo del espectáculo irrumpe una y otra vez en los relatos, para dar lugar a la presentación de números musicales y artísticos. Así, también el público aparece representado en la pantalla.

nal, pero la *canción como anclaje* mantendrá una fuerza especial para poner en la superficie del relato los *sentimientos* y sus tramas.

El "Modelo Romero": la vida como fiesta

De la mano, sobre todo, de Manuel Romero, la década del 30 se ríe de las obligaciones familiares, y comenta jocosamente las contradicciones y excesos sentimentales. Este ***modelo festivo*** (que bien podría también ser llamado "*liberal*", o incluso directamente *modelo Romero*), del que forman parte también varias películas de otros directores (***La Vuelta de Rocha***, ***Noches de Buenos Aires***, ***La vida es un tango***, ***Melodías porteñas***, ***Radio bar***, entre otras), instala una zona frívola, pasatista y permisiva, generalmente ligada a la *comedia* y al mundo de la *noche*. En este mundo los personajes se ligan sentimentalmente en relaciones ocasionales, y las *infidelidades* no reciben una mirada reprobatoria por parte del relato. Abundan los ***triángulos amorosos***, las seducciones mutuas y los arreglos por conveniencia, pero hay que decir también que todas estas peripecias son jugadas preferentemente por las parejas secundarias. Cuando estos rasgos liberales rozan a los protagonistas, los mismos adquieren más bien sesgos *melodramáticos*.

Con este modelo, el cine de la década del 30 inventa el "*centro porteño*", territorio de los *artistas* y la vida nocturna, que por medio de una sinécdoque será representado de aquí en más con la figura de las "***luces del centro***", a las que aludía ya un letrero de la pionera ***Tango!***: "*letreros luminosos de Nueva York, cabaretes escapados de una noche de París*".

En las pantallas, este mundo se construye, como sucederá luego con otros modelos, mediante un juego significante entre lo particular y lo universal, en un doble movimiento en el que las "cosas del mundo" pueden ser datos individuales (***denotata***, en términos semióticos), o categorías generales (***designata***). El mundo de los *artistas y la noche porteña* abunda en datos particulares, reales y conocidos por el espectador: el *Teatro Maipo*, la *Radio El Mundo*, una cartelera de teatro que anuncia la presentación de *Florencio Parravicini* (***Hermanos***); el *Teatro Trianon* (***Noches de Buenos Aires***), los teatros *Roma*, *Scala*, *Apolo*, donde se anuncia la presentación de *Gabino el Mayoral con Elisa Quiroga* (***La vida es un tango***), los tangos *Malevaje*, *El día que me quieras* y el afiche que anuncia: *Hoy debut Carlos Gardel, el zorzal criollo* (***La vida de Carlos Gardel***); entre tantos otros.

El mecanismo, con sus referencias históricas del mundo del espectáculo, implica una relación opaca de complicidad comunicativa con el espectador, y tiene a la vez la función de facilitar la presentación al público de nuevos artis-



Idolos de la radio (Broadcasting), Morera, 1934

Los estudios radiofónicos fueron escenario de varias películas en los orígenes del sonoro, en las que se despliega el particular mundo de los "artistas", muchos de ellos ya conocidos por el público.

tas y canciones en la pantalla. En este sentido, el cine se presenta como un género subsidiario de difusión de ídolos de la radio y la canción, que permite extender su influencia por medio de la imagen. La *radio*, de hecho, es originalmente el lugar de la *consagración*: en los argumentos de las películas, triunfar es casi siempre llegar a cantar en la *radio*.

En los títulos de presentación de ***Radio bar*** cada intérprete es presentado con su imagen en primer plano, con su nombre real y el del personaje sobreimpresos. Así, se asigna al cine una función cultural precisa: extender y afianzar una idea de "lo nacional" a partir de la música, sobre la base del conocimiento previo que posee el espectador sobre la materia. Esto es muy notorio en películas como ***Idolos de la radio***, ***Radio bar*** y ***Así es el tango***. El interés de los espectadores por "ver" y reconocer a artistas ya difundidos por otros medios debió haber sido una fuerte garantía de comercialización de las películas, lo que inevitablemente dio lugar a tratamientos narrativos y dramáticos de escasa complejidad y desarrollo, como sucedió a comienzos de los 30.

Ya en la precursora ***Tango!***, el mundo de los ***artistas*** se presenta plagado de mecanismos de ***autorreferencialidad***: las orquestas y cantantes que se presentan en la ficción son llamadas por sus verdaderos nombres (Tita Merello es aquí simplemente *Tita*). En ***La vida de Carlos Gardel*** (1939) se mencionan e interpretan los tangos *Malevaje* y *El día que me quieras*, y se muestra un afiche que dice "*hoy debut Carlos Gardel, el zorzal criollo*". Sin embargo, el camino a la *consagración* de *Gardel* después de sus primeros éxitos, tal vez por obvio y demasiado conocido, es omitido de la línea argumental.

Otras veces, las referencias musicales se despliegan en extraños "rulos" autorreferenciales, sólo posibles en el marco de esta narratividad débil. Como ejemplo, hay en ***Melodías porteñas*** (Moglia Barth, 1937) un *locutor* que presenta a "*la famosa típica D'Arienzo en el tango Melodías porteñas*". Esta película está interpretada por Enrique Santos Discépolo, quien además es responsable de la *música original* del film. Una vuelta de tuerca temprana sobre este recurso puede verse en ***Ayúdame a vivir***, cuando el personaje interpretado por Libertad Lamarque escucha un disco y pregunta quién canta. "*Libertad Lamarque*", le responden, ante lo cual ella contesta "*Yo canto mejor*", y comienza a cantar.

A partir de este *modelo*, y por varias décadas, la figura del *artista* despliega en la pantalla la representación de los mecanismos de producción de sentido del propio film. El periplo del *artista* y sus conflictos se transforman en una metáfora sobre el hecho artístico, incluyendo las posibilidades y dificultades (técnicas y de producción) que presenta la producción estética. Hay, entonces, una ***representación dentro de la representación***, en la que el cine elabora un discurso sobre la producción estética, y de este modo dirige su aten-

ción sobre sí mismo, aunque las alusiones específicas al mundo el cine son todavía esporádicas. El *mundo del cine*, cuando aparece mencionado, es todavía un mundo de "fantasía" opuesto a la "realidad de los personajes", como en algunos comentarios de ***Melodías porteñas*** ("*... ah, ¿usted también es de los que vieron Nace una estrella?*"), o ***La rubia del camino*** ("*... bah, bah, tonterías... películas, hija mía...*").

La historia que se cuenta insistentemente, desde el *Modelo Romero* y por varias décadas, es la de la consagración del ***tango*** como metáfora de la identidad nacional. En este contexto, abundan las "*polémicas estéticas*" dentro de los argumentos, los diálogos que reflexionan sobre las formas artísticas y los conflictos del *artista* con las distintas variantes que asume la figura del *productor* y también con su público. Ya en los cortos de Morera, es Carlos Gardel en persona quien, mirando a cámara, enuncia la intención de esta primera experiencia sonora ("*defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino*") y deja así un mandato que será ampliamente seguido. Pero si en las ***Canciones de Gardel*** la mirada de la cámara venía a ponerse en el lugar del espectador, ya en ***Radio bar*** el público es un *público representado*, verdadero juez de la calidad de los *artistas* en la *radio*. A partir de aquí, el *público representado* en la pantalla debe ser *conquistado*, y muchas veces "*domesticado*" por el *artista*.

El *tango* permite, por esos años, expresar las diferencias de clase y entablar un diálogo con el lugar simbólico de la cultura. La conquista de *París* por el *tango* es la imposición de una forma nacional propia en el lugar de referencia de lo cultural. Este triunfo se suele dar en un marco de diálogo y síntesis con otras matrices culturales, incorporando el tema de la inmigración (fundamentalmente española e italiana) y también ciertas expresiones folklóricas del interior o latinoamericanas, con las cuales el *tango* no disputa, sino que las toma como marco de referencia, de comparación o de apoyo. A menudo, incluso, se presentan verdaderas apologías del tango, de modo explícito y directo, como en el final de ***Así es el tango***, de Eduardo Morera.

En los relatos, el *tango* se abre paso desde el *arrabal* y por sobre el prejuicio de los *pitucos*, y suele oponerse a formas culturales "clásicas" ya institucionalizadas, en general europeas. En ***Radio bar***, la sesión de presentación de las nuevas *estrellas* en la *radio* comienza con un "*fox*", sigue con una *milonga criolla*, luego una *ópera* fallida que provoca risas y malestar en el público, una *rumba*, y finalmente un *tango*, verdadero "número fuerte". Si es necesario, se usará cierta prepotencia para imponer el *tango* a un público un poco "salvaje". En ***La Vuelta de Rocha***, *Dora* (Mercedes Simone) canta sin ser escuchada por un público "inculto", compuesto al parecer por marinos de distintas nacionalidades. Interviene entonces un hombre (Tito Lusiardo), que gri-

ta "*... ¡¡¡Escuchen, desgraciados!!! ... la señorita va a cantar un tango, ¿me entiende?*" —zamarreando a un alemán borracho que no para de reírse. Recién entonces ella puede cantar, y es aplaudida por el público.

Este modo de representar a los "*artistas*" se extiende rápidamente a otros géneros y modalidades narrativas. Por ejemplo, en ***La fuga*** (1937) la *canción* es utilizada como herramienta narrativa en el marco de un relato *policial* bastante prolijo: una famosa *cantante de tangos* (Tita Merello) es la amante de un *delincuente* (Santiago Arrieta) y también del inspector de *Policía* que sigue sus pasos (Francisco Petrone). La *artista*, aquí, canta en la radio y en la letra de sus canciones incluye datos "en clave" que le permiten al delincuente orientarse en su huida.

Sin embargo, esta *ambigüedad moral* del *mundo de los artistas* no está todavía en el *Modelo Romero*, aunque bien puede pensarse todo este asunto como un verdadero "debate moral" de época. En este contexto, las películas de Manuel Romero, y varias otras similares, se ubican claramente del lado de la "defensa de los artistas". Hay, sí, personajes inmorales en el ámbito artístico, pero se trata de parásitos, de artistas poco talentosos, de productores inescrupulosos o parientes que quieren sacar provecho. A ellos se opone el *artista puro*, que no está dispuesto a negociar sus principios, como *Carlos*, en ***Puerto Nuevo***, que cuando se entera de que su contrato en el *teatro* ha sido financiado por la muchacha que está enamorada de él, renuncia para no ser confundido con un vividor. También es un *artista puro* el compositor *Julián Cepeda* (Fernando Ochoa), en ***Así es el tango***, que se deja explotar por otro músico sólo porque está enamorado de la novia de este "*artista vividor*". En ***Radio bar*** (1936) los barmans y camareras de un bar llegan a convertirse en ídolos de la *radio*, mediante diversos juegos de seducción que parecerían poco lícitos, pero que se justifican, dentro de un tono de *comedia* ligera, en pos de la fama o la realización personal. Los *artistas*, no obstante sus intrigas, actúan con espíritu de cuerpo y arriesgan las propias posiciones personales para obtener la reincorporación de *Marga*, la *artista* de mayor talento y compromiso vocacional. Por su parte, ***La vida es un tango*** (1939) se hace cargo del prejuicio, pero lo sitúa a cierta distancia en el *pasado*, cuando ser *artista* era sinónimo de "ser loco", una actividad no reconocida socialmente contrapuesta a los estudios y al ámbito universitario. Cada una a su manera, estas y otras películas similares reivindican la figura del *artista*, y la coronan finalmente con la merecida *consagración* ante el público.

Son pocas aquí las miradas discordantes, como puede ser la crítica ***Melodías porteñas***, heredera del grotesco teatral, protagonizada por Enrique Santos Discépolo. En ella (que no obstante mantiene la estructura de *revista* con

todos sus números musicales) el *director de la radio* lleva a cabo una serie de grotescas maquinaciones criminales, justificadas por los "deseos del público": "*al público hay que darle misterio, crimen, amor, muerte...*".

En defensa de la moral y la Patria

Muy lejos de la mirada liberal y festiva del "*Modelo Romero*", aparecen ya desde comienzos del sonoro ciertas *argumentaciones moralistas* explícitas, que tal vez por su extrema ingenuidad no llegarán a conformar un modelo estable, y que recién reaparecerán en nuestro cine entrados los años 70.

Cadetes del San Martín (Soffici, 1937), ***Alas de mi patria*** (Borcosque, 1938) y ***La muchachada de a bordo*** (Romero, 1936) son tempranos ejemplos de alegatos a favor de la vida militar (el Ejército, la Fuerza Aérea y la Armada respectivamente). Abundan en ellas situaciones cotidianas de entrenamiento militar, maniobras y otras actividades castrenses. Un vuelo pionero a *Montevideo* significa "*un gran triunfo para la patria*" y una actividad "*de hombres*" (***Alas de mi patria***), y la vibrante "*marcha de la Armada*" presenta una historia de amor en la que, finalmente, *el honor y la amistad triunfan* (***La muchachada de a bordo***). Las tramas melodramáticas aportan aquí el soporte narrativo para una retórica explícita que ensalza a las ***instituciones de la patria***.

Otros argumentos proponen también la exaltación de ***la vida honesta y sana*** en el ámbito cotidiano, de modo igualmente explícito. Entrarían en esta categoría el alegato familiar de ***Así es la vida*** (Francisco Mugica, 1939), que plantea el *triunfo de la familia* a pesar de todos los obstáculos, o la argumentación moral de ***Fuera de la ley*** (Romero, 1937). Aún más explícito es el alegato en favor del deporte y la *vida sana*, y contra los peligros de la *noche*, que presenta ***Por buen camino*** (Morera, 1935): el protagonista se ha *descarriado*, pero reencuentra el *buen camino* cuando vuelve a entrenar como remero, en el club y con los *amigos* sanos ("*ahora seguiré luchando en esta senda que me he trazado, por mis padres, por mi club y por mí*"). Al final, no logra ganar la regata pero igualmente es premiado por el *club*, y se queda con la muchacha buena, mientras que la chica *de la noche* es arrojada al agua cómicamente por los amigos.

En ***Hermanos*** (De Rosas, 1939) se cuenta también la historia de un muchacho que cae en falta por el *juego* y la *mala vida*. Sus hermanos salen a buscarlo y lo encuentran en el *departamento* de una "amiga", borracho, arrepentido y violento. Recuperan al hermano *descarriado* y enseguida se ponen en campaña para juntar el dinero que el joven debía, tarea en la que también



La muchachada de a bordo, Manuel Romero, 1936

En los años 30, además de películas festivas y "liberales" del mundo de la noche, hubo también alegatos morales en favor de las instituciones armadas de la patria. En ellas, las historias sentimentales se entrelazan con prácticas y actividades militares, y se exalta el honor y la amistad de los hombres de armas.

el *destino* les da una mano. En el final, el muchacho regresa triunfalmente al seno familiar, y se queda también con la "chica buena" del barrio.

En estos casos, los mecanismos de representación del mundo no difieren demasiado de los otros filmes de la época. En ***Alas de mi patria***, junto a personajes y situaciones de ficción, aparecen llamados por su nombre el *Colegio Militar de la Nación*, y en la galería de héroes aeronáuticos presentados se informa que "*Jorge Newbery batió record de altura*". Para construir este alegato en honor a los hombres que forjaron la aviación militar, el relato entremezcla secuencias de referencia más o menos histórica, con una trama *sentimental* de varias generaciones de aviadores, y la resolución de un *secreto* familiar de tono *melodramático*. Ya en los créditos de apertura, sin embargo, podemos ver la dedicatoria a "*los mártires, a los héroes y a todos los cultores de la aeronáutica argentina que han forjado las alas de la patria*".

También aquí, la *libertad* narrativa (o "debilidad", si se prefiere) se nota a cada paso: en ***Alas de mi patria*** el que parecía el protagonista muere sorpresivamente en un accidente a poco de comenzar la película, y entonces el *Sargento* (Enrique Muiño) ocupa el primer plano narrativo con su historia personal y familiar. Promediando el relato, el mismo adquiere un carácter *cómico* dentro de lo *sentimental*, pero el final llega con un fuerte tono *argumentativo*: hay vuelos triunfales de los jóvenes *aviadores*, un reconocimiento institucional para el *militar* cuestionado, y una escena final con bandera argentina flameando.

Por buen camino es, como su título lo anticipa, una especie de fábula moral sobre la vida sana, en la que se alternan sin embargo *gags cómicos* con situaciones *sentimentales*. La ingenuidad argumentativa en favor del "buen camino" es aquí patente, e incluso la película tiene "dos finales", uno detrás del otro: el primero para la pareja *cómica* y el segundo para la pareja protagónica *sentimental*. El final "serio" es un ejemplo de apertura del relato al mundo "real" de la vida, todavía resuelto de modo desmesurado: en la ceremonia de premiación de la *regata*, el protagonista recibe el "*premio estímulo*" por su recuperación moral, pero se premia también a una serie de auténticos deportistas argentinos de variadas disciplinas, mencionados por sus correspondientes nombres reales. Se trata, claramente, de un "ejemplo" a seguir que se propone a los espectadores.

El Modelo de la "integración familiar"

En la década del 30, en oposición al *modelo festivo* pero también entrelazándose de algún modo con él, toma forma el que sería el más nítido y per-

durable *modelo de representación* de la historia del cine argentino. En esta modalidad, cargada también de connotaciones moralistas más o menos sutiles, la *familia* logra superar diversos obstáculos y amenazas, integrando incluso en su seno a quienes no pertenecen a ella. En efecto, son frecuentes las "adopciones" de diverso tipo, que abren las puertas de la familia a personajes solitarios. En ***Bartolo tenía una flauta***, por ejemplo, el relato termina cuando el joven bonachón (Luis Sandrini) "adopta" al niñito abandonado, constituyendo una virtual *familia* con la enfermera que lo cuidaba.

La *familia* es el lugar donde son posibles el afecto y el amor, donde se *dignifican* las personas, y por lo tanto resulta permeable a la buena gente necesitada de amor. En ***Así es la vida*** hasta los *extranjeros* solterones, socios y amigos de la familia, comparten la mesa familiar y son considerados como dos miembros más de la misma.

La *familia*, entonces, lucha por amalgamar las más variadas separaciones, pero está también rodeada de *amenazas*, básicamente provenientes del "*juego y las malas compañías*" (como en el caso ya mencionado de ***Hermanos***, en la que el amor fraternal permite la reinserción del hermano descarriado). En éste y en otros casos, las *deudas* y los problemas económicos son en los años 30 el mayor obstáculo para la armonía familiar.

Lo más común es que la *restauración de la familia* sea posible merced a la ayuda de la asombrosa fuerza "ordenadora" del ***destino***, que en el final se encarga siempre de "poner las cosas en su lugar". Ya en la temprana ***El linyera*** (1933), estas figuras provenientes del *melodrama* están presentes a flor del relato. Un vagabundo llega a un rancho en la pampa en busca de agua y cobijo, es recibido hospitalariamente, y se instala en el lugar. Vemos luego cómo el hombre se enriquece, asociado a un *villano* usurero que pone en jaque a la *familia* rural que lo había hospedado. El hombre, que ha pasado de "linyera" a prestamista, revela finalmente su verdadera historia escondida: muchos años antes, él había vivido en ese lugar, y había huido después de matar a un hombre por una cuestión de polleras. Sin embargo, el *destino* le depara aún una sorpresa, cuando el hombre se entera, en el final, que la muchacha humilde que vive en aquel rancho donde le dieron hospedaje, la misma que ahora sufre su insensibilidad de usurero, es nada menos que su hija. El hombre, entonces, rompe los documentos que amenazan a la *familia*, y vuelve a irse del lugar a escondidas, por la noche, para no interferir en la felicidad de la muchacha.[31]

[31] También en ***Tres anclados en París*** (Romero, 1938) el *destino* favorece el reencuentro de un padre con su hija. La integración una vez más incluye el acto abnegado de aceptar en el anonimato la paternidad.

Este recurso, que los estudiosos del *melodrama* llaman "coincidencia abusiva", reaparece con frecuencia, dando siempre cuenta de una *fuerza ordenadora* superior. En ***Los muchachos de antes no usaban gomina*** (Romero, 1937), un *chico bien* se enamora de la *Rubia Mireya* en "*lo de Hansen*", lugar mitológico de la historia del tango, pero luego la abandona para casarse con otra. Muchos años después, la pareja se reencuentra en un sitio "como los del pasado", donde se produce, de la mano del *destino*, la *restauración familiar*: el hombre enfrenta a un joven que molesta a la vieja *Mireya*, y descubre que este joven es su propio hijo. El relato se cierra con el arrepentimiento del muchacho, que promete reparar todos los sufrimientos de *Mireya*.

Otra peligrosa amenaza para la integridad familiar suele ser la presencia de ***triángulos amorosos***, que surgen cuando aparece "*otra mujer*", procedente del mundo de la *noche*, casi siempre una *artista*. La buena chica, la chica de familia, se contrapone y lucha, con sus nobles armas y con la dignidad de los valores familiares, con la chica de la *noche*, generalmente ligada también al mundo del *tango*. Así, la candidez se contrapone a la descarada seducción, la sexualidad a la maternidad, el día a la noche, el engaño a la honradez, y los valores morales a la perdición.

En este punto, el modelo de la *integración familiar* se opone rotundamente al *modelo festivo*. Pero en ambos casos, en el plano sentimental, *el amor siempre triunfa*. Todos los personajes pueden redimirse por un *verdadero amor*, sincero y honesto: los *delincuentes* (***La fuga***), el obrero y la hija del patrón (***Puente Alsina***), o la chica de familia bien, malcriada y arrogante, que se enamora del humilde camionero (***La rubia del camino***). El *amor* es la fuerza poderosa que atraviesa y concilia las clases sociales, una figura ya conocida en el *melodrama* tradicional.

También en el mundo de los *artistas* el *amor* triunfa a menudo en el final, aunque no esté en juego la representación de la *familia*. Otras veces, los *artistas se sacrifican* para que surja el verdadero *amor*, el del mundo diurno y decente. Se ve, aquí sí, un verdadero "debate público" en las pantallas en torno de las formas sentimentales aceptables. En ***Puerto Nuevo***, el *amor* profundo y verdadero entre *Raquel* (la muchacha *rica*) y *Carlos* (el *desocupado*) se apoya en la común pasión por la música. En ***La Vuelta de Rocha***, la chica que llega del interior a probar suerte como *artista* encuentra al *trabajador* que le mostrará la cara decente de la ciudad, y en quien descubrirá el *amor*. En este caso, las humillaciones que sufre la muchacha en su tarea como cantante se compensan más por el *triunfo del amor* que por la *consagración* artística.

Otras veces, sobre todo en el *modelo festivo*, el final feliz une el *triunfo del amor* con la *consagración de los artistas* (***La vida es un tango***, ***Así es el tango***, ***Dos amigos y un amor***). Un final frecuente presenta el reen-

cuentro amoroso de la pareja protagónica en el escenario, cantando juntos frente al público.

Por lo contrario, la protagonista de ***Besos brujos*** (Libertad Lamarque) *sacrifica* su vida y su carrera de *artista* en la ciudad para irse a la selva, dolorida porque cree que su amado la ha traicionado. En el final, la *pareja sentimental* se reencuentra en la selva, y tampoco en este ámbito faltan aquí las *canciones*.

En rigor, las argumentaciones sobre la ***consagración*** o el ***sacrificio de los artistas*** se vinculan con las temáticas tangueras, desde la pionera ***Tango!*** (que recrea el mito gardeliano del triunfo en *París* con final feliz en lo *sentimental*) hasta ***Así es el tango*** o ***La vida es un tango***, que empiezan a instalar un *modelo de representación* que asigna a los *artistas* (metáfora de una vida extraordinaria y aventurera) una vida plagada de *sacrificios*. Imposibilitados de establecerse en la *familia*, heridos por la ingratitud o incomprensión del *público*, los *artistas* son proclives al *sacrificio*, lo que no impide necesariamente el acceso al éxito (*consagración*) y al final feliz.

Los "territorios" del mundo representado

Cada film "*construye un mundo*", un mundo posible, un mundo *representado* al que trata a su vez de una forma particular, instalando determinadas coordenadas de *espacio y tiempo*.[32] Pero si cada película establece sus propios *lugares*, también el conjunto de la filmografía de una época suele proponer ***territorios*** comunes y configuraciones espaciales recurrentes. Estos *lugares de la ficción* implican operaciones vinculadas con normas estéticas y retóricas de la época, y pueden constituir, en su totalidad expresiva, un verdadero ***mapa del mundo***.

En los orígenes del sonoro, toman forma tempranamente dos *territorios* urbanos, que habrán de ser visitados largamente en las décadas siguientes: el ***centro de la ciudad*** y los suburbios o ***arrabales***. La ciudad no tiene en los años 30 más *territorios* que éstos. Ambas figuras están definidas semánticamente, casi como un mandato, en los intertítulos de ***Tango!*** El centro de la ciudad es aquí "*la noche... letreros luminosos de Nueva York, cabarets escapados de una noche de París*". Los *suburbios*, en tanto, se definen bajo el título de "*arrabal*" ("*callejas que se cruzan en un corte aprendido*") y de "*Riachuelo*", *territorio* arquetípico del *tango* y la gente de mala vida. Allí se canta y se baila *tango*, y hay duelos a cuchillo por una mujer. Sus *cafetines*, se advierte, pueden ser el primer paso en el camino de la *mala vida*.

[32] Ver: Francesco Cassetti: ***Cómo analizar un film***, Buenos Aires, Paidós, 1991.

Tango! establece, no obstante, una sutil diferenciación con lo que define bajo el título de "*barrio*" ("*rincón donde florecen los recuerdos. Tierra del ayer donde nada cambia*"). El "*barrio*" es, en efecto, un *territorio* menos oscuro, donde el *tango* no ha desaparecido pero sí se ha "adecentado". Se presenta así como *territorio* mítico, ligado a la niñez y a la nostalgia, que será también visitado alguna que otra vez por el cine posterior. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavalía, 1939) el *barrio* de los orígenes es el *Abasto*, donde Carlos "*aprendió solo*" a cantar, en la ventana de su noviecita infantil. En el *barrio del Abasto* y en el mercado que le da el nombre, los chicos juegan y hacen travesuras, allí la novia lo esperará toda la vida. "*Ojalá no hubiera salido nunca de mi barrio, fue la época más feliz*" reconoce *Gardel* luego de su consagración internacional. Por lo demás, no hay casi otros barrios o sectores de la *ciudad* en este período, salvo fugaces excepciones, como por ejemplo "*Palermo*".

El ***centro*** de *Buenos Aires* es representado con apenas el recurso de algún afiche en la puerta de un *teatro*, unos artistas en el interior de una *boite*, o la clásica secuencia de los carteles luminosos (***Noches de Buenos Aires***, ***La vida es un tango***, ***La modelo y la estrella*** y otros). Más raramente, la cámara muestra la ciudad diurna, como en ***Por buen camino***, en la secuencia del gracioso recorrido del chofer que persigue a su prometida por la ciudad, con el *colectivo* lleno de gente. En ese contexto diurno, la *ciudad* es ya una *ciudad moderna*, desde una mirada un tanto *nostálgica*. El *centro* tiene "mucho tránsito", y hay incluso un comentario irónico sobre este tema cuando los personajes ven pasar un "*mateo*" ("*debe ser el último que queda*").

Desde distintas ópticas, varias películas comparten esta visión *nostálgica* de la *ciudad* "*moderna*". ***Los muchachos de antes no usaban gomina*** (Romero, 1937) cuenta una historia en el *Buenos Aires* de principios de siglo, y retoma a los personajes treinta años después. Entonces, cuando se proponen salir a recordar viejos tiempos, comprueban que Buenos Aires ha cambiado, y les cuesta encontrar un lugar "*como los de antes*".

Salvo alguna mención lateral[33] los ***arrabales*** se ubican siempre en la zona del *río* o el *puerto*. Hay incluso algunas películas cuyos títulos mismos refieren directamente a estas zonas de límite, como ***Puente Alsina***, ***La Vuelta de Rocha*** o ***Puerto Nuevo***. En todos los casos, el *arrabal* es un lugar humilde en el que vive gente *pobre* pero *honrada*. Los relatos trabajan aquí con cierto prejuicio de sentido común de la época, pero "desmintiéndolo". Por ejemplo, un personaje afirma que "*... por aquí, en Puente Alsina, y a estas*

[33] En ***Así es la vida*** (Francisco Mugica, 1939) se habla de una sociedad que tiene negocios en *Caballito* ("*donde el diablo perdió el poncho*").

horas, matan a la gente como cucarachas...", pero luego resulta que nada de esto era cierto. El *arrabal* es entonces un sitio de injusta mala fama, ya que incluso la muchacha *rica* encuentra allí el *verdadero amor* en el *trabajador* que le salva la vida.

También en ***La Vuelta de Rocha*** se mezclan en la ribera del *Riachuelo artistas, marineros y delincuentes* ("malevos"). Allí se canta y baila *tango*, pero los *peligros* de la mala vida son conjurados por el "otro" *arrabal*, el del *trabajo* y la *honestidad*. Cuando el muchacho lleva a la chica del interior a conocer el arrabal, aclara: "*... la llevaré a recorrer mi Buenos Aires, el puerto, la ribera. Pero no esa ribera turbia y amarga que ha conocido hasta ahora sino la otra, la del sol, la del trabajo, la verdadera*".

Lejos de la ciudad, toman forma también los territorios del *interior*. La mirada a medias romántica y a medias testimonial sobre el ***campo*** que tempranamente propone ***El linyera*** (1933), no encontrará luego continuadores directos, pero presenta el campo como un lugar de vida sana y simple. La película (filmada en "escenarios naturales" y con varios actores no profesionales), incluye, tal vez un poco forzadamente, algunas escenas documentales que muestran el *trabajo* y la *vida cotidiana rural*. Pero al mismo tiempo el *campo*[34] es un sitio aislado, sin contactos con la *ciudad*, hasta que la modernidad llega con la tentación del consumo, verdadera tragedia para la *familia* rural.

En la década del 30, el *campo* es entonces un refugio de salud y tranquilidad, que puede recibir también alguna mirada de burlona ingenuidad. Algunas veces, puntualmente, los personajes ciudadanos van a refugiarse al *campo* para alejarse de problemas sentimentales (***Así es el tango***). Pero el recorrido contrario, del *campo* a la *ciudad*, se suele relatar más extensamente. En la presentación de ***Bartolo tenia una flauta*** (Botta, 1939) conocemos a *Bartolo* (Luis Sandrini), el músico pobre que vive en un simpático pueblito de *campo*, donde los paisanos andan en *sulky* y participan de las fiestas populares (*kermesses y romerías*), pero donde también está la *estancia* de la gente *rica*, con pileta de natación incluida. Promediando el relato, el músico viaja a la *ciudad* donde, siempre en tono farsesco, se consagra como *artista* y forma una *familia*. En ***El cañonero de Giles*** (Romero, 1937), el mismo Luis Sandrini representa a un muchacho de *San Andrés de Giles* al que le gusta jugar al *fútbol* y que, tentado por unos dirigentes porteños, viaja a la *ciudad*, donde se consagra como futbolista. Aquí el *campo* es también un lugar tranquilo y sano ("*por suerte han comprado la radio*

[34] En ***Ayúdame a vivir*** (Ferreyra, 1936) encontramos la figura de las ***sierras***, aún más claramente ligada a la salud y la paz. Allí va la protagonista a curarse de su enfermedad, lejos de la ciudad y cerca del aire puro.

para escuchar el partido"), contrapuesto a *Buenos Aires*, la gran ciudad plagada de trampas e intereses.

Pero hay otro *territorio* en el interior, de características bien distintas: el ***litoral*** (el "*Alto Paraná*"), que se encuentra "río arriba", bien lejos de Buenos Aires. Es éste un *territorio* signado por el *peligro* y el *salvajismo*, en el que la ley de la civilización parece no haberse consolidado, refugio preferido de *delincuentes* diversos.

El *litoral* es, sobre todo, la *selva* o monte, escenario de pasiones "animales". Cuando la protagonista de ***Besos brujos*** (Libertad Lamarque) se siente traicionada por su amado y sacrifica su vida de *artista* en la *ciudad*, viaja al *litoral*, donde será presa de la pasión *salvaje*: un hombre, que se ha "enamorado" de ella, la rapta y la retiene por la fuerza en una casucha de troncos sin paredes, en la *selva*, cerca del río, lejos de toda civilización. Aquí, igual que en otros casos similares[35] el carácter del escenario apoya el *salvajismo* de la situación dramática.

En ***La fuga*** un *ladrón* de diamantes que escapa de la *policía* se refugia en un pueblo del *litoral*, donde usurpa el lugar del maestro. Si bien es un pueblo menos intoxicado que la *ciudad*, lugar de la utopía donde el criminal podrá enmendarse, *Puerto Esperanza* recibe una mirada dura, lejos de la ingenuidad romántica de los pueblos del *campo*. Aquí no hay *familias*, a no ser la de la *Directora de la Escuela*, dominada por la madre y con un padre casi inexistente, ridiculizada de algún modo por el relato.

Pero el film que, en 1939, más nítidamente presenta la configuración del ***litoral*** como territorio *salvaje y peligroso* es ***Prisioneros de la tierra***, de Mario Soffici, inspirado en un cuento de Horacio Quiroga. El *litoral* es aquí una tierra de explotación *salvaje* y locura, a la que llegan los hombres para trabajar duramente en el desmonte, para terminar siendo *estafados* y hasta golpeados por la patronal. Es un *territorio* que aprisiona a todos los que llegan a él: hasta el *médico extranjero* termina allí sus días trágicamente, consumido por el alcohol y la locura ("*... venía del norte, de un clima seco y áspero* [...] *a la húmeda soledad de la selva donde acecha la muerte*").

Al comienzo del film, un texto escrito argumenta con claridad el tono que se le asigna al *territorio*: "*Misiones, retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de bosques sin fin y ríos profundos en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la paz y el trabajo. No siempre fue así. Antaño cruzaron encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva hombres*

[35] También el *delincuente* prófugo de ***Fuera de la ley*** (Romero, 1937) huye hacia el interior y se refugia en un monte frondoso, donde resistirá "salvajemente".

de rostros marcados por el destino que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y de alcohol. A esos días turbios nos lleva nuestra historia".

Como se ve, el *salvajismo* del *litoral* es situado aquí en el pasado remoto de los *orígenes*, figura que será también común en las décadas posteriores. En efecto, cuando en el final los hombres se rebelan contra tanta injusticia, sueñan con escapar "*hacia el sur, donde el hombre no es un esclavo...*", o "*río abajo, donde los hombres son más buenos...*". En este final, el relato se abre al mundo del presente de los espectadores, que ya empieza a tomar un carácter límpido.

En tanto, el *río* conserva, cerca de su desembocadura en Buenos Aires (el *Delta*, el *Tigre*), un aspecto saludable y honesto, como en ***Por buen camino,*** cuando el protagonista se regenera gracias a la práctica de deporte náutico en un club del *Tigre*. Esta distinción habrá de diluirse en las décadas siguientes, cuando el territorio salvaje del peligro se acercará hasta los márgenes de la ciudad, y también el *Delta* será refugio de *delincuentes*.

La Vivienda

En ***Tango!*** (1933) puede verse la representación de un *conventillo* de comienzos de siglo, figura de resonancias teatrales, proveniente del sainete criollo. Pero es ésta ya una imagen anacrónica, que de hecho sólo se repetirá muy esporádicamente en el cine, y siempre ligada a la representación del *pasado*. En su lugar nos encontraremos con frecuencia con una figura subsidiaria: la ***pensión*** (*inquilinato*). Contrariamente a lo que sucedía con el *conventillo* del sainete, en cuya multiplicidad de lenguas y orígenes se había ido instalando progresivamente el malestar y la tensión dramática, la *pensión* es en el cine de los años 30 una instancia comunitaria, en la que los pensionistas comparten sueños y conflictos como si se tratara de una *gran familia*.

La *pensión* es el lugar natural para los *artistas* pobres, ya sea aquellos que luchan por ser reconocidos y consagrados (***Melodías porteñas***), o los que se refugian en ella porque han perdido todo (***La vida es un tango***). En ***Puerta cerrada*** la *cantante de tangos* y el pintor conviven en una humilde habitación, que se asemeja a esas típicas "buhardillas" parisinas, con vidrios difusos en el techo. Pero es, de hecho, un cuarto de *pensión* que a los *artistas* les cuesta pagar. Esta representación de la *habitación del artista*, proveniente del cine europeo, llegará a ser pronto arquetípica en nuestro cine.

Otras veces, la *pensión* está instalada directamente en *París*, como en ***Tres anclados en París*** (Romero, 1938) y ***Ambición*** (Millar, 1939), donde los argentinos, casi todos *artistas*, luchan por lograr el éxito o simplemente por

volver a Buenos Aires. Pero en todos los casos la *pensión* es un sitio *decente* para los que no han formado una *familia*, más allá de los flirteos, triángulos e infidelidades que alberga, que como hemos visto son comunes y aceptados en las películas de la época. Las chicas de ***Muchachas que estudian*** (Romero, 1939) comparten allí las tareas con las compañeras de estudios, y circulan por ella con libertad. Un montaje paralelo contrapone la rigidez formal de la *casa familiar* a la libre informalidad de la *pensión*.

En muchos casos, la figura presenta todavía cierta indefinición, comprensible en un lenguaje en formación, que no permite discernir si se trata de una *pensión* propiamente dicha, un inquilinato o un *departamento* compartido.[36] Se conserva aquí, no obstante, la idea de convivencia comunitaria compartida entre personajes solitarios, generalmente en un marco de restricciones económicas. Otras veces, en cambio, asoma la configuración de un incipiente sistema significante, como en ***Así es el tango***, que contrapone la "*pensión de artistas*" en la que viven los humildes músicos de *tango*, con los modernos edificios que habitan los *artistas* "consagrados" junto a un inescrupuloso "compositor". La *pensión* es, una vez más, un sitio de pobreza decente.

Hay también en los años 30 bastantes ***departamentos***, que extrañamente pueden parecer hoy más "modernos" que los de las décadas posteriores. Amplios y poco amueblados, a menudo de inspiración modernista y decorados con motivos abstractos, a veces incluso con ascensor, mucama o portero en uniforme, los departamentos de los 30 producen hoy un raro efecto de anacronismo. Viven en ellos hombres y mujeres solos, frecuentemente *artistas* más o menos exitosos: la cantante *Marga* (***Besos brujos***, la cancionista *Alma Suárez*, joven y desprejuiciada (***Puerto Nuevo***), la artista *Cora* (***Hermanos***), que ha triunfado en *Europa*.

Pero también vemos allí a jóvenes más o menos *descarriados*, que se juntan a beber en el *departamento* con los amigos (***Puente Alsina***, ***Por buen camino***). Fuera de estos desvíos, rara vez el *departamento* es un sitio peligroso, como sí sucede lateralmente en ***Noches de Buenos Aires*** cuando una *artista* es asesinada por su amante en el departamento de éste, aunque en tono de farsa.

Hay también una figura, cercana a la del *departamento* pero bastante más indefinida, que mantendrá ese carácter difuso por décadas: la ***casa popular***.

[36] Otras veces, es la vivienda familiar la que se parece a la *pensión*. En ***Hermanos*** (De Rosas, 1939) varios hermanos ocupan distintas habitaciones de una casa elegante, en la que también vive una "*tía*". Esta relación familiar es mencionada por los personajes, pero sus acciones los asemejan a un grupo de *amigos* que comparten una vivienda con habitaciones independientes.

Sin datos precisos de ubicación ésta será la vivienda de la familia *popular*, en el sentido de lo que podría llamarse más tarde la *clase media*. Por ejemplo, la *casa familiar* del marino de ***La Vuelta de Rocha***, quien ocupa un cargo de responsabilidad en la empresa naviera, una casa austera pero confortable, amueblada con un sofá, un hogar de ladrillos y sillas "modernas", o también la del *policía* de ***Fuera de la ley***. Son casas humildemente decoradas, funcionales, casi impersonales. La casa de la "clase media", todavía, no puede visualizarse en los 30 con un carácter definido.

En los *bajos* de la ciudad, junto al *río* o el *Riachuelo*, los trabajadores pobres habitan en ***viviendas precarias***, figura que no recibe una mirada crítica ni de conmiseración, y que directamente desaparecerá de las pantallas durante dos décadas, para reaparecer con una mirada distinta en los 60, de la mano del *nuevo cine*.

Son las casuchas de madera de los obreros que construyen el puente en ***Puente Alsina***, en las que se ven obligados a improvisar una precaria ducha para ofrecerle a la muchacha *rica* que albergan. Alguna casita tiene, sin embargo, algo parecido a un jardín y hasta un gallinero. Muy similar es el barrio precario de ***Puerto Nuevo***, cercano a la *Costanera*, con sus casillas de madera sin cerramientos, también rodeadas de vegetación, donde se han instalado los "*desocupados*". Aquí, incluso, algunas casillas son utilizadas como comercios (barbería, tienda, venta de tabaco, etc.), identificados, al igual que algunas calles o espacios sociales, con carteles de madera escritos con evidentes faltas de ortografía. Se trata, en ambos casos, de una representación un tanto ingenua de las incipientes "villas miseria", despojada de toda carga ideológica, simplemente barrios en los que vive la gente pobre o *sin trabajo* y escenarios de historias sentimentales.

También en el *campo* hay algunas *casas precarias* pero dignas, como el rancho de ***El linyera***, situado en medio de la pampa, de paredes de adobe, en cuyo interior los paisanos se sientan sobre calaveras de vacas, y toman *mate* alrededor del fogón. Hacia fines de la década, esta *casa rural*, sin dejar de ser precaria y austera, parece haber mejorado un poco: en ***Fuera de la ley*** (1937) o en ***La rubia del camino*** (1938) la casa pertenece a inmigrantes italianos y tiene ya varios ambientes.

Otras veces, en cambio, la *vivienda precaria* adquiere un carácter francamente ominoso, aunque siempre lejos de la ciudad y en el territorio del salvajismo "pre-ciudadano", el *litoral* (***Besos brujos***, ***Prisioneros de la tierra***).

En la década del 30, los *ricos* de la ciudad viven en una ***mansión***, pero esta vivienda no es todavía el escenario central de los relatos, como sí lo será en los 40 y 50, cuando además su sofisticación arquitectónica y decorativa irá en aumento.



Así es la vida, Francisco Mugica, 1939

Así es la vida *es el paradigma del melodrama familiar, en el que la mesa se irá agrandando con la llegada de los hijos y los nietos. Luego, en los años 50, las metáforas de la movilidad social se harán más sutiles y variadas.*

La *mansión* es la gran casa de la gente *rica*, de varias plantas, bien decorada, con un gran living o salón comedor. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavalía, 1939) el protagonista (interpretado por Hugo del Carril) visita con sus amigos una *mansión* cuando es todavía un pobre cantor del *Abasto*. En su salón, entre candelabros y cortinados, un grupo de hombres elegantes bebe y fuma, mientras alguien toca el piano. El amigo de *Gardel* (Tito Lusiardo) se deslumbra al ver "*gobelinos, alfombras, mármol*". La visita, sin embargo, se carga negativamente: el joven *Gardel* ha sido invitado allí en reemplazo de otro *cantor*, pero debe irse humillado y dolido, sin poder cantar.

Por distintos motivos, es común que los personajes "se vayan de la *mansión*", en lugar de vivir en ella, como sucede con las chicas acomodadas de ***Besos brujos*** o ***La rubia del camino***. Sucede que el amor y la libertad están "afuera". Empieza a configurarse también cierta oposición significante entre la mansión de los *ricos* y el mundo de los *pobres*, como en ***Puerta cerrada*** (Saslavsky, 1938), cuando las puertas de la gran casona se cierran cruelmente para la cantante de *tango*. O, en una versión más conciliadora, cuando en ***Puerto Nuevo*** la *mansión* familiar de la muchacha *rica* se opone a las miserables casuchas del barrio precario de su amado, aunque en el final feliz la oposición se desvanece.

En este incipiente *mapa del mundo* (y de su movilidad social) que empieza a tomar forma paulatinamente en la década del 30, se sugieren también "*caídas*" hacia escalones inferiores, generalmente debidas a alguna falta moral de los personajes. En esta variante (***Hermanos***, ***Dos amigos y un amor***, ***Puerto Nuevo***, ***La vida es un tango***) hijos o hermanos *descarriados*, caídos en la tentación del *juego*, abandonan la casa familiar para refugiarse en el *departamento* de una *artista*, en una *pensión*, o una *vivienda precaria*. Invariablemente, también aquí, el final restaura el orden original de las cosas.

La variante inversa es la del personaje que asciende socialmente y accede a una vivienda mejor. Por ejemplo, el *artista* de ***Ambición*** (Millar, 1939), que alcanza el progreso y el éxito económico al regresar a *Buenos Aires*. Del *departamento* pequeño de *París* pasa a vivir en un *gran departamento* elegante, más parecido a una *mansión* (aunque todos insisten en llamarlo "departamento"). Más humilde y paulatino es el crecimiento en ***Así es la vida*** (Francisco Mugica, 1939), donde la meta familiar es tener la "*escritura de la casa*" propia. El paradigma es aquí la persistencia de la *familia* grande, a pesar del crecimiento de los hijos y los golpes de la vida.

Como veremos, este *mapa* de la movilidad social, metaforizado en las distintas figuras de la *vivienda*, se tornará mucho más claro y significativo en las décadas siguientes.

La vida cotidiana: las comidas y bebidas

En los comienzos del cine sonoro, no hay todavía una representación muy nítida de la *mesa familiar*, más allá de algunas referencias laterales. Los personajes, sobre todo los *pobres*, a veces comen y beben distintas cosas, en situaciones diversas. Puede ser un tazón de sopa (***Giácomo***), o simplemente "*pan y salamines*", durante un descanso del viaje en camión ("*salamines y pan, ¡¡¡qué banquete!!!*", ***La rubia del camino***).

En ocasiones, la *mesa de los pobres* puede ser incluso bastante precaria, como en el rancho de ***El linyera*** (1933), en la que hay comida y bebida pero ni siquiera alcanzan las sillas. O incluso, como en la "testimonial" ***Prisioneros de la tierra***, puede aparecer dramáticamente oscurecida por un mundo en conflicto. Aquí, una muchacha intenta vanamente proteger a su padre, el *médico* extranjero vencido por la desesperanza y el alcohol, en un rancho del *litoral* signado por la explotación, la locura y la muerte. Ella sirve la cena pero el padre la rechaza amargamente: "*no tengo ganas, servíme una copa*".

De a poco, sin embargo, va tomando forma una figura que llegará a ser un tipo estable en los años 50: la *mesa de los pobres* representada como símbolo y núcleo de la integridad familiar. Esta mesa tiene ya algunos componentes que serán luego muy recurrentes, como el *mantel a cuadros*, el botellón de *vino* y el sifón (***La vida de Carlos Gardel***). Pero hay, todavía, una amplia variedad de posibilidades en lo referente al consumo de comidas y bebidas: en lugar de *vino* los *pobres* pueden tomar *cerveza* en jarros (en ***Puente Alsina,*** en la casilla de una mujer "europea"), *sidra* (***Puerta cerrada***) y hasta *whisky* (***La vuelta de Rocha***), bebida que luego quedará reservada para ambientes no familiares. En este sentido, la película que establece las bases de un modelo estable de representación de la *mesa familiar* será ***Así es la vida*** al ubicarla en el centro significante de la trama. Los encuentros de la *familia* alrededor de la *mesa* funcionan aquí como puntuación de los momentos importantes de su historia: la llegada de los hijos y los nietos, la muerte de la madre. En el final, el padre, contemplando el retrato de la esposa fallecida, repite una vez más el latiguillo que, como un mantra, otorga sentido a la familia: "*hay que agrandar la mesa, vieja*".

También está, en los años 30, la ***mesa de los ricos***, quienes cenan en la *mansión*, elegantemente vestidos y rodeados de amigos. Hay en esta mesa vajilla suntuosa y copas de cristal, y a veces arreglos florales y velas. Los mucamos sirven la comida, el *vino*, o las frutas (***Besos brujos***, ***Divorcio en Montevideo***, ***Puerto Nuevo***), en una figura que se asocia con naturalidad a la *vida cotidiana de la gente rica*, sin todavía ninguna otra significación adicional.

Ya desde esta época temprana, es bastante más frecuente la representación de los distintos *tipos* de **bebidas** (*infusiones* o *bebidas alcohólicas*) que la de la *mesa* o comida propiamente dichas (almuerzos y cenas), aunque todavía no hay una asociación de los distintos tipos de *bebidas* con determinados ambientes sociales o personajes.

Entre las *infusiones*, al comienzo la más frecuente es el ***mate***, que se toma con naturalidad en las más diversas circunstancias. Ya en ***Tango!*** vemos a *Berretín* (Luis Sandrini) tomando *mate* en la "*milonga*", como lo harían luego, a lo largo de la década, varios personajes tangueros y "populares". En ***La vida de Carlos Gardel*** toman *mate* los trabajadores del stud ("*no hay nada como un cimarrón*"), pero también aprendieron a tomarlo las míticas chicas de "New York" de *Gardel*, aunque mientras *Betty* toma *mate* el argentino *Garabito* prefiere dedicarse al *whisky*.

En los años 30, todavía, una gran variedad de personajes toman *mate*, como el *delincuente* y la *prostituta* de ***Fuera de la ley***, las señoras y señoritas de ***Hermanos***, que sostienen una larga tertulia femenina de chimentos en la casa familiar, o el subordinado que le ceba diligentemente un *mate* al *Sargento* en el cuartel de ***Alas de mi patria***.

Pero más habitualmente el *mate* suele cargarse de connotaciones vinculadas a lo "argentino" y lo "popular". Por ejemplo, en ***Los muchachos de antes no usaban gomina***, los personajes toman "*unos amargos*" mientras se burlan del "*té inglés de las cinco*". Y en ***La rubia del camino*** el camionero le convida un *mate* a la joven *rica*, y ésta reconoce que nunca antes lo había tomado ("*como me crié en Europa*"). Esta asignación de sentido se va a clausurar por completo en los 50, cuando el *mate* será relegado a la vida rural o al *pasado*, y reemplazado, según el caso, por el *café* o el *té*.

Es cierto que en los 30 todavía hay *pobres* (incluso *muy pobres*) que toman ***café***, como el humilde trabajador de ***Puente Alsina*** que convida a la muchacha que ha intentado suicidarse en el *Riachuelo* ("*está caliente y le va a hacer bien*"), o los explotados de ***Prisioneros de la tierra***, en sus también precarias casuchas del litoral. Pero este *café* de la "miseria", servido en viejos jarros de metal para calentarse o "alimentarse", está muy lejos del *café* "civilizado" de las *casas populares* del 50, y de los *bares* de amigos del 60, que llegarán luego con sus pocillos y su ceremonial social. El ***café con leche***, por su parte, es en los 30 el "desayuno de los pobres", generalmente acompañado por "pan y manteca" (***La fuga***, ***Bartolo tenia una flauta***).

Hay también una variedad de ***bebidas alcohólicas*** que los personajes pueden tomar, sin que esto implique connotaciones especiales. El *champagne*, por ejemplo, se bebe tanto en el mundo de la *noche* y la *boite* (***Noches de Buenos Aires***) como en un cumpleaños *familiar* (***Así es la vida***). Los

artistas beben indistintamente (y abundantemente) tanto *champagne* como *cerveza* o *vino* (***La vida es un tango***, ***Ambición***, ***La modelo y la estrella***). Hay también *delincuentes* que consumen *vino* o *whisky* con soda (***Fuera de la ley***), o insospechados aviadores militares (***Alas de mi patria***) que toman *cognac* en la cantina del cuartel. Y lo mismo sucede con otros tipos de personajes, de modo que el consumo de *bebidas alcohólicas* recibe una mirada más bien "neutra" durante el período, aunque algunos relatos de tradición *tanguera* lo asocian con la caída en desgracia del hombre.[37]

Pero hay un modo insospechado de consumo alcohólico, que en las décadas posteriores habría de ser el más generalizado y "aceptado": el ***brindis***. Esta figura cumple la función de exteriorizar los pensamientos o anhelos de los personajes, pone en escena de algún modo su mundo interior. Y también en estos casos, en la década del 30, la figura puede aparecer de la mano de muy variados personajes: un hombre que brinda por el reencuentro ("*por el amigo de siempre*") o cuando la novia de la infancia va a casarse con el mejor amigo ("*porque sean muy felices*", ***La vida de Carlos Gardel***), un joven que ha recuperado la buena senda, en la mesa de fin de año (***Hermanos***), unos *delincuentes* que reciben a su jefe brindando "*por el amigo Juan Robles*" y "*por la libertad de Juan Robles*" (***Fuera de la ley***), o unos aviadores *militares* que alzan sus copas "*por los flamantes pilotos*", y luego "*por la aviación*" (***Alas de mi patria***).

Los *artistas*, claro está, brindan "*por el éxito*" (***La modelo y la estrella***), y los buenos hijos en honor al cumpleaños de la *madre* (***Así es la vida***). El ***brindis***, verdadera ceremonia que paulatinamente se irá abriendo al espectador, propone una instancia de "*celebración de la vida*" que permite, también, poner en palabras las distintas asignaciones de valor que empiezan a construirse alrededor de la *vida cotidiana*.

El mundo del trabajo y la crisis social

La crisis económica mundial de los años 30, con sus consecuencias en nuestro país (drástica caída del comercio exterior y las inversiones, desocupación, etc.), ha dejado algunas "marcas" sutiles en los relatos cinematográficos aunque, como dijimos, en el período predominó un *modelo de representación* "*festivo*", poco afecto a las referencias sociales explícitas. Pero de un modo

[37] El protagonista de ***La vida es un tango*** ahoga en alcohol sus penas de amor, recorriendo bares y bodegones hasta que, ya borracho, rompe un vaso y canta a viva voz su sufrimiento ("*mozo, traiga otra copa*").

más o menos sesgado, la "respuesta narrativa" del cine a la situación social real puso en escena la representación (más bien neutra) del mundo de los *desocupados*, y propuso a la vez la posibilidad de resolver los conflictos entre *pobres y ricos* mediante la *conciliación social* (mecanismo para nada "neutro").

En ***Puerto Nuevo*** conocemos el "*campamento de los sin trabajo*", en su mayoría varones y niños, con sus miserables casillas de madera. Se esboza aquí una mirada comprensiva sobre la pérdida de la condición original por los vaivenes de la economía, revirtiendo dentro mismo del relato lo que parece un prejuicio social de época sobre el asunto. Los "*sin trabajo*" son, para un *chofer*, "*gente peligrosa*", y para un *policía* "*vagos*" propensos a generar disturbios. Pero el film revierte estas miradas en su *argumentación*, y en la canción que canta *Carlos*, el protagonista, se cristaliza la idea de no juzgar por las apariencias a "*los trapos de hoy*". En suma, se reivindica a los hombres y mujeres que comparten la miseria, incluso enfrentados al temor de ser desalojados del asentamiento. Los *desocupados* tienen, como *trabajadores* que han sido, sus mismos atributos de *honradez* y dignidad.

La problemática social de la desocupación ha dejado su marca también en la figura del personaje "***vago***", en sus dos variantes: el "*vago simpático*" y el "*vago vividor*". En ***Puente Alsina*** el *vago simpático* es *Duende Viejo*, personaje cómico secundario que aborrece el trabajo a tal punto que sólo va a trabajar el día que hay huelga, y es además un borrachín y un "ladrón" de poca monta. En ***Puerto Nuevo*** hay un personaje similar, *Dante*, honrado, enamoradizo y "piropeador", que pone la nota de humor permanente, ayuda a reunir a la pareja protagónica y termina solo, con la única compañía de su perro.

El *vago vividor* suele aparecer vinculado a *triángulos* sentimentales, como contrafigura del hombre *honrado y trabajador*. En estos casos, la mirada de los filmes suele ser crítica y un tanto maniquea. El personaje paradigmático es *Luisito*, en ***Puerto Nuevo***: vividor, deshonrado y provocador, apela a la acción ruin con tal de no tener que ganarse la vida por sus propios medios.

Con respecto a la representación del conflicto económico y su superación, tenemos un ejemplo bastante desarrollado en ***Puente Alsina***, *melodrama* ingenuo construido sobre el transfondo "documental" de la construcción del puente. Hay aquí una mirada crítica sobre el capital extranjero poco escrupuloso, que ofrece un soborno a un obrero ("*un buen sueldo*") para que éste inicie la *huelga* con el objetivo de perjudicar a una empresa nacional que se ha adjudicado la obra. El representante del capital foráneo, verdadero *villano* de la película, cuestiona a la empresa nacional: "*todo es cuestión de intereses... esta empresa ha presentado un presupuesto escandaloso*". El *obrero* responde: "*pero ésta es una empresa argentina*", y entonces el hombre insiste: "*el dinero no tiene patria*".



Puerto Nuevo, Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936

La crisis económica se filtra en la figura de los "sin trabajo" del film Puerto Nuevo. Luego, durante décadas no habrá en las pantallas ni casuchas miserables ni desocupados.

Finalmente estalla la *huelga*, los obreros se reúnen y discuten. *Edmundo*, el protagonista, alega que no es el momento indicado y que no hay motivos para la *huelga*: "*Si van al paro perderán la huelga, pues hay grandes intereses de por medio para que eso suceda*". La cuestión habrá de resolverse apresuradamente, de acuerdo a la fragilidad narrativa del film y de la época: el *traidor* es desenmascarado por la simple intervención de *Edmundo*, quien lo derrota en una pelea a golpes de puños ("*ahora, andáte... ¿Han visto?, ¿se convencen ahora?... Bueno, muchachos... ahora, al trabajo de nuevo...*").

Sin embargo, esta tibia argumentación social y política, muy poco frecuente[38] por otra parte, no ha sido siquiera registrada por las críticas de la época. Por ejemplo, el 7 de agosto de 1935 dice sobre la película el diario ***La Prensa***: "*El argumento, que no tiene objeto detallar, gira en torno de un humilde empleado que salva la vida a la hija del patrón y conquista su amor*".

Mucho más frecuentes que estas esporádicas representaciones de los trabajadores manuales ("*obreros*"), y de algunos *oficinistas* que vemos trabajar todavía "al lado" de los lugares de producción, son las apariciones de los "*trabajadores de servicios*". *Choferes, mayordomos, mozos, mucamas*, ponen en escena una sociedad variada y compleja. Los *trabajadores de servicios* trabajan para los *ricos*, y se diferencian de éstos (que obviamente no trabajan) en una gama de modos de expresarse, de preferencias estéticas y ámbitos de diversión, y de formas de vestir y actuar.

El vínculo "paternalista" que une a los sirvientes con sus patrones se sobrecarga a menudo porque aquellos son, además, huérfanos o hijos de amigos en desgracia que han sido "adoptados" por la *familia* y trabajan para ella. En ***La ley que olvidaron*** (Ferreyra, 1939) la *mucama* ha sido encomendada a los empleadores "de niña", al morir sus padres, y los patrones "*velan por su crecimiento*" haciéndola "*ayudar*" en las tareas de la casa, de las que su propia hija está exenta. En ***Ayúdame a vivir*** (Ferreyra, 1936) el viejo *sirviente* (a quien la protagonista llama *abuelo*) es el único que le brinda afecto, comprensión y fidelidad, mientras sus hermanos se mantienen distantes y faltos de compasión.

Las *mujeres*, cuando no son *artistas*, pueden tener un empleo, generalmente en el servicio doméstico o la venta: *mucamas, amas de llaves, enfermeras, manicuras, vendedoras* (de discos, tiendas o diarios), pero también a veces *maestras*. En efecto, el cine no le otorga a la mujer demasiada ampli-

[38] En ***El cañonero de Giles*** (Romero, 1937) hay un ejemplo similar, cuando un entrenador de futbol *inglés*, hombre deshonesto de valores opuestos a los nacionales, propone una solución a partir del dinero: "*en mi país, cuando un jugador contrario estorba se lo elimina comprándolo... no va a correr sangre lo único que va a tener que correr es plata*".

tud en la conquista del espacio laboral, mirada que sólo empezará modificarse varias décadas más tarde.

Hay también algunos profesionales, sobre todo ***médicos*** y ***abogados***, prototipo de los varones de clase media que han seguido el mandato paterno de estudiar en la Universidad.

En ***La ley que olvidaron*** el *abogado* es un hombre honesto y preocupado por el estudio de la legislación, que asume la defensa de la protagonista y de sus derechos. Pero en general, la mirada sobre la figura del *abogado* suele ser todavía bastante sesgada, y éste aparece entonces como un "picapleitos" sólo interesado en sus ganancias personales.

En el *campo*, finalmente, están los ***trabajadores rurales***, cuya tarea cotidiana suele ser mostrada mucho más explícitamente que la de los *trabajadores de la ciudad*. Los hombres y mujeres del *campo* son simples y honrados, a veces en contraste con los "no trabajadores", los *ricos* estancieros. En ***El linyera*** puede verse, a la manera de "museo" histórico, la actuación no profesional de los habitantes de *Tandil*, que pretende dar "realismo" a la representación de gauchos y chinas de la campaña. Las críticas periodísticas de la época, que señalan la actuación "cohibida" de los mismos, destacan no obstante que hay en la película "*... campo nuestro, chispazos del vivir nuestro y honradez de miras...*".[39] Sin embargo, será ésta una experiencia aislada.

Por su parte, también la variante "testimonial", inaugurada por ***Prisioneros de la tierra*** al poner en escena a los *trabajadores rurales* explotados del *litoral*, deberá esperar largos años para encontrar continuadores: ***La tierra será nuestra*** en 1949, y luego, más propiamente, ***Las aguas bajan turbias*** en 1952.

El dinero honrado y las "estafas"

Néstor García Canclini redefine la cultura como "*todas aquellas prácticas e instituciones dedicadas a la administración del sentido de una sociedad*".[40] Esta construcción de sentido (en el cine y en otros discursos) crea modelos, jerarquías de valores y, por lo mismo, una serie de "delimitaciones" entre lo que se considera conveniente y lo que no. En ese sentido, García Canclini recomienda prestar especial atención al factor *consumo* como lugar clave para la

[39] *La Prensa*, 12 de septiembre de 1933.
[40] Néstor García Canclini: ***Ideología, cultura y poder***, SEUBE / CBE, Buenos Aires, 1995, pág. 60.

conformación de las identidades sociales.[41] En la misma línea, buscando en la pantalla la diferenciación entre los modos de circulación lícita e ilícita del *dinero*, vamos a encontrar a la vez ciertas marcas de la asignación de lugares e identidades sociales. De hecho, el cine funcionó durante décadas como una virtual "escuela de consumo", proponiendo los modos aceptables de conseguir y gastar el dinero, y aquellos que no lo son.

Durante la década del 30, para los *ricos* tener *dinero* es un hecho natural que no produce cuestionamientos ni conflictos. Los *ricos* no están en principio vinculados al mundo de la producción, y el origen de su dinero suele remontarse a grandes fortunas que provienen del pasado, muchas veces en forma de herencia. La *fortuna familiar* sólo puede ser cuestionada desde el orden de lo moral, y no en sus orígenes o legitimidad sino en, precisamente, los modos del *consumo*. Lo que se suele cuestionar, ya sea con argumentos moralistas o desde el tono liviano de la comedia "*festiva*", es el *despilfarro*, el gasto "inmoral" del dinero en el mundo de la *noche*, el juego o las mujeres fáciles. Es el caso de ***Hermanos***, en la que uno de los hermanos se gasta la *herencia familiar* en las carreras de caballos, lo que trae como consecuencia la caída moral del personaje y la crisis familiar.

Frente al *despilfarro de los ricos* que empieza a insinuarse como "hecho indeseable" en los 30, está también la *generosidad de los pobres*, figura de fuerte raíz cristiana. Los *pobres*, a pesar de "no tener", son siempre *generosos*. Así, el más que humilde trabajador de ***Puente Alsina*** hospeda a la muchacha *rica* a la que salva de un intento de suicidio, y se ofende cuando ella intenta darle dinero ("*¿qué se propone? ¿pagar nuestra hospitalidad?*").

En la misma película, como vimos, se despliega la cuestión de los límites de la circulación decente del *dinero*, en el episodio de la huelga promovida por el "capital extranjero". Y también, como será luego muy frecuente, *ricos* y *pobres* se reconcilian, cuando el obrero *pobre* y *generoso* desenmascara la maniobra ilícita. Comenzará a hacerse también frecuente esta figura de la ***estafa*** como metáfora de la circulación impropia del dinero, que remite a un mundo de aprovechadores, traidores, usureros y *delincuentes*.

En el final de las películas, invariablemente, las *estafas* son descubiertas y el *buen orden* de las cosas restaurado. El usurero de ***El linyera***, cuando descubre que está arruinando a los ancianos que han criado a su propia hija, renuncia a su *dinero* y se aleja del lugar, preservando la integridad de la *familia rural*.

[41] Dice García Canclini que "*en una sociedad que se pretende democrática, y por lo tanto basada en la premisa de que los hombres nacen iguales, donde no hay superioridades de sangre ni títulos de nobleza, el consumo es el área fundamental para comunicar las diferencias entre los grupos sociales*". Op. cit. pág. 76.

Está también el caso, aparentemente muy distinto, de ***Tres anclados en París***, comedia *festiva* de enredos que enlaza, en una trama embrollada, una serie de *estafas* y desfalcos. Unos *amigos* han viajado a *París*, habiendo dejado deudas y secretos en *Buenos Aires*. Allí, intentan esquilmar en el juego a los turistas argentinos que llegan, para hacerse con el dinero necesario para el regreso. Pero hay más: entre sus "víctimas" hay también un hombre que ha cometido un desfalco para costear la vida lujosa de su hija, y otro que simula ser millonario. La intrincada trama de *estafas* y mentiras incluye el robo de un collar en *París*, y concluye con los turistas regresando a *Buenos Aires*, y los tres amigos todavía anclados en París, pero ya con las antiguas culpas lavadas. El tono es aquí divertido y "liberal", como suele suceder en las películas de Romero, pero el mecanismo se repite: al final el orden se restaura, y la *recomposición familiar* encauza las vidas descarriadas y diluye las *estafas*.

El amor y la amistad

El cine toma del imaginario popular una matriz que lo precede, desde los géneros *melodramáticos* (como el *folletín*), y que se inscribe en la figura del *triunfo del amor*. En los 30, "al final el amor triunfa", pero sólo después de largas dilaciones, casi sobre la palabra "*fin*". No se han desarrollado todavía las figuras de la *seducción sentimental*, y entonces la trama de amor se resuelve en virtud de factores morales y familiares. Así sucede, por ejemplo, en ***Alas de mi patria*** o ***Así es el tango***, en las que la *pareja imposible* se reúne en el final, casi por decantación, una vez superados los obstáculos morales que parecían presentarse.

Es común para los personajes el dilema de la *elección del amor correcto*, que en este período se concreta exitosamente. En ***Bartolo tenía una flauta***, el protagonista (Luis Sandrini) se siente tentado en principio por la *mujer rica* y frívola, pero recién cuando elige a la *chica pobre* y buena podrá constituir un hogar y *adoptar* al niño abandonado. De la misma forma, la regeneración del protagonista de ***Por buen camino*** queda plasmada al retomar la senda del bien y elegir a la chica apropiada. En estos y otros casos, la resolución del conflicto moral lleva implícita la resolución de la trama sentimental.

El tema de la *elección amorosa* puede acarrear también la oposición de las familias, en el sentido de la inconveniencia de la unión por diferencias de clases. La inconveniencia puede deberse a que la muchacha elegida es una *artista*, y por lo tanto una mujer inconveniente (***Besos brujos***, ***Ayúdame a vivir***, ***Puerta cerrada***). La *familia* del protagonista impedirá por todos los medios el *amor* con esta mujer no adecuada, hasta la llegada del final feliz. En otra

variante (***Puente Alsina***, ***Puerto Nuevo***, ***La rubia del camino***) será la *chica rica*, hastiada de la frivolidad de su mundo, quien optará por el *amor* del *hombre pobre*, en este caso sin tanta oposición familiar.

Pero otras veces, la vertiente melodramática impone un *final trágico*, según la más genuina tradición romántica: los protagonistas son arrastrados por una *fatalidad* que el *verdadero amor* no podrá evitar (***La vida de Carlos Gardel***, ***Puerta cerrada***, ***Giacomo*** o ***Prisioneros de la tierra***).

Hay también, sobre todo en personajes varones vinculados al mundo del *crimen*, un modo de "amor" más alejado de lo que luego sería el modelo *sentimental*, y marcado por ciertos vestigios de *sexualidad* sugerida. Tenemos, por ejemplo, el *delincuente* salido de la cárcel en ***Fuera de la ley***, que intenta reiteradamente abusar de su hermanastra, anticipando las figuras del *amor salvaje* y la *violación* que se definirán en la década del 50. En la misma línea se inscriben los actos de abuso de personajes "primitivos" (que metonímicamente viven en la *selva*) como en ***Besos brujos*** o ***Prisioneros de la tierra***.

Las figuras de la ***amistad***, por su parte, empiezan a tomar forma desde los años fundacionales del cine argentino. Ya en la pionera ***Gardel, 10 canciones*** se esboza un modo que sería luego un lugar común: el de la ***amistad indestructible entre varones***. El vínculo, que parece haber tenido su origen en la niñez, en la etapa del colegio o en el trabajo, acompaña la vida de los protagonistas "en las buenas y en las malas", casi como una relación de "hermanos", tan fuerte como un vínculo de sangre. El *amigo* acompaña los primeros encuentros y desventuras amorosas, estimula para hacer realidad los sueños, y llama a la reflexión en los momentos en que el rumbo se ha perdido (***Ayúdame a vivir***, ***Puerto Nuevo***, ***Giacomo***, ***Ambición***).

A la *amistad entre varones* no la destruye el dinero, ni la mala fortuna, ni siquiera una mujer deseada. En ***La vida de Carlos Gardel*** *Carlos* y su leal amigo *Pedro* aman a la misma mujer, *Teresa*, quien ha sido "novia" del cantor cuando eran niños. Sin embargo, cuando *Teresa* acepta el ofrecimiento de matrimonio de *Pedro*, vemos que *Carlos* (que aún la ama) felicita al amigo ("*estoy muy contento de que te haya ido bien, por vos y por Teresa*") y decide marcharse a *París*. Luego, cuando *Pedro* descubre a *Teresa* llorando por *Carlos*, se sacrifica también él por el *amigo* ("*siempre lo has querido*").

En este período la *amistad entre mujeres* tiene más o menos las mismas características, aunque el vínculo carece de la intensidad manifestada en el caso de la *amistad entre varones*. En ***Muchachas que estudian*** la *amistad* es un valor fuerte entre las chicas, y aunque la lealtad a la *amiga* es puesta en duda por un juego de *triángulos amorosos*, el grupo resiste unido. Otras veces (***Yo quiero ser bataclana***; ***Besos brujos***) la *amistad entre mujeres* existe pero no es tan "indestructible".



Tres anclados en París, Manuel Romero, 1938

La mirada de los años 30 sobre el mundo de los amigos de la noche es todavía condescendiente, pero en los finales todas las estafas se diluyen y las vidas "descarriadas" se encauzan.

Aún más compleja es la representación de la *amistad entre varones y mujeres*, siempre ambigua, sobre todo si se trata de jóvenes. Hay aquí la representación de un peligro para los varones, que se sienten amenazados por los lazos de *amistad* de "sus mujeres" con otros hombres, salvo que los consideren inofensivos por su apariencia o su incapacidad para vincularse con el sexo femenino. Pero en los 30, todavía, hay algunos casos de *amistad* lícita entre *parejas amigas*.

Están también, en el otro extremo, los ***amigos de la noche***, figura opuesta y peligrosa para la *integridad familiar*. Lo que en el *Modelo Romero* es todavía alegre y picaresca diversión, empieza pronto a ser también una figura "negativa". En ***Ayúdame a vivir*** los *amigos de la noche* introducen al protagonista en un mundo de diversiones peligrosas y le presentan a "*la otra mujer*", de dudosa moral. El hombre se aleja de la *familia*, descuida su trabajo, dilapida su *dinero* y lastima a la esposa, llevando a su *amante* al propio dormitorio conyugal.

En el mundo del *delito*, en lo que sería el germen de nuestro particular género policial (***Fuera de la ley, Persona honrada se necesita***), encontramos a los *amigos del hampa*, figura diversa pero de iguales consecuencias nefastas para los personajes. Son, genéricamente, los hombres de la banda, *amigos* y cómplices sin identidad personal definida. Pero incluso estos "amigos" comparten lealtades y códigos de honor.

El lugar de la mujer

En los años 30 empieza a construirse y "debatirse" en las pantallas un modelo de "*lo femenino*", en el juego de asignación de lugares entre lo *privado* y lo *público*. El espacio privado es ya aquí el de la *familia*, en tanto que lo público se representa todavía como el mundo de las diversiones de la *noche*, y sólo muy eventualmente toma otra forma (el estudio o el trabajo).

A la larga, triunfará en el imaginario un modelo de mujer vinculado a la *familia*, la mujer "realizada como *esposa* y *madre*". Pero todavía el modelo de *mujer* está en construcción, y las figuras suelen ser entonces bastante ambiguas, de modo que es frecuente que "mujeres débiles se vuelvan fuertes", y viceversa. En ***Divorcio en Montevideo*** (Romero, 1937) dos mujeres se enfrentan por el amor de un hombre. *Dora* es una chica de mundo y de buena familia, "fuerte", desprejuiciada y no comprometida, pero también irresistible, coqueta y frívola. En cambio la *otra mujer* es humilde y "débil", pero finalmente triunfa desde la *honestidad* y el *amor* puro. A veces, esta doble naturaleza de la mujer se presenta en términos de diferencia gene-

racional. Por ejemplo en ***El linyera***, donde a la *mujer* vieja sólo la vemos sirviendo *mate*, y a lo sumo opinando humildemente, en tanto que la *hija* asume un rol muy activo, al enfrentar al usurero y negarse al matrimonio con él. Sin embargo, la *fortaleza* de la *mujer* no pasa de ser una disputa dentro del mundo femenino, y termina por plegarse al ideal de *mujer-esposa*. Su protagonismo en el relato, en verdad, sólo aparece cuando el hombre por algún motivo se desencamina o "descarrila". El de la *mujer* es un "protagonismo de segundo orden", destinado a encauzar la vida de los hombres hacia el *matrimonio*.

En el otro polo está la *mujer* de la *vida nocturna*, la mujer *artista* o simplemente frívola y despreocupada. En estos casos, es frecuente que la *buena mujer* rescate a su hombre de la mala vida y de la seducción de esta *otra mujer*. Pero como dijimos, hay todavía en los 30 una fuerte dosis de ambigüedad en estas figuras, sobre todo en el *Modelo Romero*, y esta mujer *artista*, por más que el final desemboque en el casamiento "decente", no deja de tener un atractivo y un poder de identificación notables. La clara asignación de sentido de los finales, entonces, no alcanza a anular los valores y la personalidad de esta "*otra mujer*", que fuerza los límites de la "vida decente" con sus atributos de libertad.

Hay también, entonces, un tipo de mujer que no se vuelve objeto-pasivo, una "mujer fuerte" que asume un protagonismo "masculino". En ***Así es el tango*** *Tita* y *Olinda* invierten los roles, obligando a sus esposos a asumirse en los caracteres "femeninos": uno debe planchar y realizar otras actividades domésticas, mientras que el otro es engañado por la mujer, y no tiene más remedio que hacerse cargo de sus errores pasados.

Esta actitud fuerte y activa será una constante en los personajes interpretados por Tita Merello. En ***La fuga***, por ejemplo, es una *cantante de tangos* del mundo de la *noche* que ayuda a un *delincuente*, pero que no deja de mostrar ciertos valores de lealtad y decisión. En ***Noches de Buenos Aires*** ocurre lo mismo: el personaje es aquí una mujer de los *bajos fondos* pero a la vez *honesta*, y lo demuestra cuando le da un cachetazo al hombre que pretende hacer las veces de "celestino" con otra muchacha casada.

Otras veces, la mujer independiente es una joven de buena posición que "se rebela" contra los cánones familiares, como la chica malcriada de ***La rubia del camino*** quien, si bien hace siempre lo que quiere, ve desembocar su recorrido de libertad en el *amor verdadero* con un hombre humilde. La mujer "independiente", efímero tipo de personaje que la década del 30 dibuja tímidamente pero no se anima a consolidar, dará lugar en los 50 a la figura de la "*mujer moderna*", ya con límites precisos acerca de su reubicación social.

Diversiones, fiestas y juegos

En los tempranos años 30 los ámbitos más frecuentes de diversión para los personajes son los del mundo de la ***noche***, dentro del cual incluso puede sugerirse una diferenciación entre el consumo de *ricos y pobres*. Para los adultos adinerados, salir a comer implica vestirse de etiqueta para concurrir al restaurante, los salones o clubes en los que la música en vivo, el *jazz*, el *foxtrot* o incluso el *tango* invitan a bailar. Luego de la *cena* pueden ir a la *boite* o el *cabaret*, un ámbito que parece poco apropiado para gente de nivel, pero que es defendido como propio por las nuevas generaciones. En ***Puerto Nuevo***, la joven *Raquel* defiende la "honorabilidad" de un *cabaret*: "*¡qué anticuado!, hoy van las familias...*". En este film, el *cabaret* es "*El piccolo navio*": ambientado como tal, tiene en un primer piso unos palcos que permiten ver la pista de baile, y que pueden aislarse de ella con cortinas que dan privacidad al ambiente. La *orquesta* toca en vivo (vestidos de marineros), las parejas bailan en el centro del salón, la *cancionista* hace su número entre las mesas, vestida provocativamente. Todos comen, beben, bailan y fuman.

Generalmente la *boite* es un cabaret fino al que concurren los jóvenes para iniciarse en la adultez, los hombres que no desean ser vistos por sus esposas, y las mujeres de reputación dudosa. El protagonista de ***Ayúdame a vivir*** asiste al "*Gato negro*", invitado por los *amigos de la noche*, aquellos que lo apartan de la buena senda. Se trata de un ambiente amplio con mesas pequeñas, en las que se observa una lámpara, la botella de *champagne* y el teléfono a través del cual se realizan los primeros acercamientos amorosos entre las mesas. En ***El cañonero de Giles*** la *noche de Buenos Aires* y el "*Chantecler*" son la tentación del joven futbolista, que se pierde en brazos de una "milonguita", contratada por el club contrario para que lo debilite ante la inminencia de la final del campeonato.

Para los espectadores de la época, probablemente, estas *boites* representadas eran un mundo desconocido, pero bien podían cumplir la función, como lo sostiene Néstor Carballo,[42] de alimentar las fantasías de transgresión en el marco de un relato que, por otra parte, tiende al final feliz o moralizante.

En el mundo diurno, está también la representación del *fútbol* como espectáculo *popular*, en una época que conocía ya el auge de los "grandes clubes". En ese sentido, la historia que cuenta ***El cañonero de Giles*** ancla en diversos puntos de la realidad del mundo deportivo: en los años 30 el fútbol comenzaba a mover dinero en cantidad, los estadios se habían multiplicado y ampliado,

[42] Néstor Carballo y otros: ***El film como fuente no tradicional de la historia***, Mar del Plata, Jornada Interdepartamentales de Historia, octubre de 1993. Mimeo, pag. 17.

las giras de los clubes por el interior eran la oportunidad para descubrir nuevos talentos, y los futbolistas exitosos podían ya lograr reconocimientos sociales y económicos. La película en cuestión relata la historia de un chico que juega en un club local donde es reconocido como *crack*, y que luego es contratado por un club de *Buenos Aires*. Las necesidades económicas lo llevan a trasladarse a la *Capital*, donde se convierte en *ídolo* nacional, y su carrera es seguida a través de la *radio* en su pueblo y en todos los del país. Ya están representados aquí los tres "mitos fundadores" del *fútbol*:[43] el *crack*, nacido del potrero; la *carrera profesional*, como forma de lograr el ascenso individual y solucionar los problemas económicos familiares; y el *hincha*, cuya lealtad se aprecia en los momentos difíciles. Estos tópicos podrán encontrarse también en otros filmes contemporáneos y posteriores (***Los tres berretines***, ***Pelota de trapo***, ***El hincha***).

Se va perfilando al mismo tiempo otra gran "pasión popular": las carreras de caballos en el *hipódromo*, que congregan a verdaderas multitudes, un público en su mayoría también masculino, correctamente vestido con saco y corbata, que sigue con fervor la suerte de sus apuestas. Aparece aquí la figura del *jugador*, el hombre que (como en ***Hermanos***) dilapida la herencia familiar jugando a los "*burros*".

Menos frecuente aún es la representación del mismo *cine* como medio de esparcimiento, aunque el espectáculo cinematográfico estaba también en franco auge en la sociedad argentina. Excepcionalmente (p.ej. ***Bartolo tenía una flauta***) el *cine* aparece como un modo de diversión de los sectores populares, en contraste con otras actividades de las clases acomodadas.

El mundo de las instituciones

Significativamente, las primeras ***instituciones*** que toman forma nítida en el cine sonoro argentino corresponden las ***Fuerzas Armadas***. ***La muchachada de a bordo*** (Romero, 1936), ***Cadetes del San Martín*** (Soffici, 1937) y ***Alas de mi patria*** (Borcosque, 1938) muestran profusamente, casi en términos de publicidad institucional, las actividades y modalidades de la *Marina*, el *Ejército* y la *Aviación Militar* respectivamente. Ejercitaciones y ceremonias militares, así como reglas y leyes castrenses son objeto de descripción y a veces explicación pedagógica ("*todo el que realiza una hazaña tiene derecho a izar la bandera*").

[43] Ver: Eduardo Archetti: *Fútbol y estereotipos*, en F. Devoto y M. Madero (comp.), ***Historia de la vida privada en la Argentina***, Buenos Aires, Taurus, 1999, T. III, págs. 238 y 239.

La muchachada de a bordo despliega una serie de situaciones de comedia, pero sobrevolando temáticamente las cuestiones de la camaradería y el deber. En ***Cadetes del San Martín*** el énfasis está puesto en mostrar los valores de las actividades formativas en el *Colegio Militar de la Nación*, institución de reciente data, y en ***Alas de mi patria*** se valora y honra la tarea heroica, más bien individual y de carácter técnico, de los primeros aviadores militares argentinos, motor *del "progreso de la patria"*. En todos los casos, los conflictos individuales no cuestionan la salud institucional, e incluso ciertas *desobediencias* resultan justificadas y reabsorbidas por la *institución*. Los militares son verdaderos hombres de honor, héroes morales de la Patria. Las Instituciones formadoras constituyen una escuela de hombría de bien, en la que se preparan quienes van a defender el honor de la Nación. La mirada de los realizadores está cargada de admiración, la misma con que los padres observan el desfile de sus hijos *cadetes* en las películas.

Por su parte, la ***Policía*** recibe dos miradas durante el período: una límpida y positiva, casi de exaltación moral, y otra de tono veladamente crítico. Encontramos por un lado, muy circunstancialmente, al *policía bueno*, el agente de la esquina de trato cordial (***Así es la vida***). O también al *comisario* bonachón de ***Bartolo tenia una flauta***, que convida un mate al hombre detenido en el calabozo. Esta visión no necesita ser justificada argumentativamente, y presupone cierto sentido común de época favorable a la imagen policial.

Otras veces, se despliega una *fuerza argumentativa* considerable a favor de la institución. ***Fuera de la ley***, por ejemplo, cuenta la historia de un *delincuente* que es hijo de un *comisario retirado*, un *policía bueno* y honesto, quien cansado moralmente de las fechorías de su hijo solicita que le asignen el caso, y comanda el grupo que persigue a la banda. En el final, padre e hijo se encuentran cara a cara, el joven amenaza con matarse, pero es finalmente abatido por otro *policía*, cuando está a punto de asesinar a su padre. La *lucha entre el bien y el mal*, aunque dramática, tiene aquí un carácter límpido y esquemático, y no hay conflicto moral interno en los personajes. La *institución policial* asume una misión terriblemente difícil pero moralmente inapelable. Esta mirada positiva es bastante común en la época, incluso en los *melodramas*, donde la *policía* y la *cárcel* suelen ser ámbitos institucional y moralmente impecables (***Puerta cerrada***).

Contrariamente, hay también una mirada más crítica, que se monta en la tradición tanguera. Ya en ***Tango!*** la *Policía* se opone a la vida social de los *arrabales*. *"Acá la policía le revuelve a uno todo el pasado"*, le dice *Berretín* al *Malandra* y, en vez de denunciarlo, decide arreglar las cosas personalmente "como hombre". Más tarde el mismo personaje relata, en tono cómico,

una historia de su pasado: su mujer lo engañaba con un *policía* y él, borracho, se pelea con los vigilantes, pero termina "*seis días en el Departamento... y me curé para siempre*". También en **Puerto Nuevo** el *policía* es temido por los habitantes del barrio precario, y es objeto de burla cuando se retira. Los "*sin trabajo*" son, para el *policía*, unos *vagos*, aunque como dijimos esta mirada es luego revertida por el relato.

Lo más común, sin embargo, sobre todo en la *comedia*, es que los *policías* cumplan un rol más bien decorativo, mientras que son otros personajes los que resuelven la trama policial.

El *inspector* de **Melodías porteñas**, que llega a investigar el robo de una caja fuerte, todo lo que hace es "pedir silencio". Hay también un *Juez de Instrucción* que se ocupa del caso, pero es finalmente el personaje *Argüello* quien, como improvisado "detective", reconstruye con *Juanita* la escena del crimen y resuelve el caso, mediante la representación de una *farsa*. También en **Noches de Buenos Aires** la *Policía* detiene al sospechoso de un asesinato, pero es *Tita* la que descubre y atrapa al *asesino* e incluso, al llegar los *policías*, evita que un disparo del *criminal* los alcance. Bien puede verse, detrás de esta figura, una velada visión satírica sobre el rol policial, aunque más no sea de carácter inconsciente. Los personajes, por lo menos, no parecen confiar en la *Policía*, como vemos también en **Hermanos**, cuando los hermanos del joven que ha desaparecido se niegan terminantemente a avisar a la *Policía*, y resuelven la situación por sus propios medios.

En los años 30 podemos encontrar todavía varias veces la representación del mundo de la **política**, que desaparecerá casi por completo de las pantallas en la década del 50. En **Así es la vida** hay una mirada duramente crítica sobre el *mundo de la política*: un analfabeto es "recomendado" como *inspector de escuelas*, y además los *políticos* defienden a un hombre inescrupuloso ofreciendo cargos al *juez* que debe juzgarlo. El *político* es aquí el típico caudillo paternalista, que se involucra en negociados tales como el "*contrabando de autos con chapa oficial*", pero que igualmente es encontrado "inocente". Al declararse la guerra en *Europa*, el hombre ve en esto una verdadera oportunidad para apropiarse de un "*saco de oro, abierto a todos los que sepamos aprovecharlo...*". La contrapartida es el joven de filiación *socialista* y carácter idealista, quien resultará luego "*diputado electo*". La fuerza moral de este político honesto logrará la conversión moral del *político corrupto*, que termina defendiéndolo. También en **Hermanos** hay varias referencias al *mundo de la política*, como el discurso en un *comité* partidario no identificado, y referencias similares a los "*acomodos*". Hay también aquí un *político decente*, que cree en ideales, pero los correligionarios se burlan de él, ya que consideran que "*política es triunfar*".

Resulta clara en estos ejemplos la polémica desplegada entre la *política* entendida como defensa de los ideales o como negocio personal ilícito, seguramente eco de un debate social ya existente.

La resolución de los conflictos: cachetadas y trompadas

En el cine de los años 30, muchas situaciones conflictivas se resuelven "naturalmente" con el simple método de pegar algunas *cachetadas* o *trompadas*. Si en ***Tango!*** el conflicto sentimental se resuelve todavía, según la tradición poética tanguera, con un anacrónico *duelo* a cuchillo, en lo sucesivo la *violencia* como método se suaviza siempre con toques de humor. En ***Noches de Buenos Aires*** hay *cachetazos* a granel, en escenas propuestas como cómicas. Y también ***Melodías porteñas***, con su tono farsesco al viejo estilo del sainete, abunda en gags cómicos basados en acciones *violentas*, como la repetida secuencia en la que al *reportero* le rompen la cámara, una y otra vez.

Habitualmente, las situaciones de acción *violenta* se transforman sobre la marcha en escenas *cómicas*, mecanismo que permite a la vez representar la violencia y minimizarla. En ***La Vuelta de Rocha*** hay una escena en la que un malandra obliga a las chicas *artistas* a "*hacer las mesas*", un eufemismo que sugiere la iniciación en la prostitución. Cuando este hombre intenta propasarse con la protagonista, alguien se interpone y lo impide, y toda la escena culmina en una gresca monumental, que repentinamente pasa del tono *melodramático* al *cómico*. Una vez más, se despliega una sutil e inconfesable mirada cómplice sobre la *violencia cotidiana*. En la misma línea pueden interpretarse algunas escenas cargadas de violencia estilizada, como la del "*domador*" de ***La vida es un tango*** (*Florencio Parravicini*) que lleva adelante un número artístico consistente en disparar con armas de fuego sobre una chica semidesnuda (claro que sin tocarla). Finalmente, enfrentado a un público "inculto" y látigo en mano, el domador logra educarlo y "civilizarlo".

Más raramente, hay algunas películas de cuño *moralista* que plantean explícitamente una opinión negativa sobre la *violencia*, como ***Por buen camino***, que presenta un ideal de vida sana dedicada al *deporte*. Cuando el protagonista pierde la *buena senda*, entra también en el camino de la *violencia doméstica*, golpeando en la cabeza al *amigo* que pretende ayudarlo. Después, en el *club*, los dos vuelven a enfrentarse en un ring de *box*, pero la novia interviene para evitar que la *violencia* se vaya de cauce.

Muy distinta es la representación de la *violencia social* que propone ***Prisioneros de la tierra***, en la que vemos cómo los inhumanos *patrones* se

ensañan con los *trabajadores rurales*: los obligan a firmar el contrato a "rebencazos", los atan al mástil del barco y los golpean como castigo, hasta los asesinan cuando pretenden escapar de ese infierno. Obviamente, la mirada sobre esta *violencia* es crítica, y en el final se justifica la *contra violencia* de los explotados: estalla la *rebelión*, y la secuencia se resuelve con una pelea física en la que el *peón* explotado (Angel Magaña) lleva al *patrón* hasta la orilla, también a "rebencazos", y lo lanza en una balsa río abajo. La *violencia* se asocia aquí al territorio "maldito" del *alto Paraná* y se extiende como si se tratara de una enfermedad ineludible. También el *médico* extranjero muere luego de sufrir un terrible ataque con alucinaciones, en el que golpea ferozmente a su propia hija. La *violencia* de los *orígenes* es también *violencia doméstica*, y será ésta una figura que habrá de reaparecer en algunas películas "testimoniales" de los 50, con otros matices y representada siempre en un *pasado* "ya superado".

Causas y efectos: la lógica del relato

Hay siempre en una película una lógica narrativa que establece determinadas *causas* para determinados *efectos*. En verdad, estas ***causalidades*** suelen repetirse en un importante número de filmes, en los distintos períodos o modelos. Una variante muy común, a partir de los 30, es la que atribuye a una *fuerza superior* (el *azar* o el ***destino***) el origen causal de los avatares de los personajes. "*Dios lo ha querido así*", dice el protagonista de ***La modelo y la estrella*** (Romero, 1939) para explicar un alejamiento sentimental. "*El destino está contra nosotros*", dirá después, cuando no puede obtener el divorcio.

En el terreno del *melodrama*, esta lógica produce las consabidas *casualidades abusivas*, como cuando la protagonista de ***Puerta cerrada*** (Libertad Lamarque) se encuentra "casualmente", veinte años después, con su propio hijo que sale a defenderla de un asalto sin sospechar que se trata de su propia *madre*. O también en ***Tres anclados en París***: justo cuando uno de los hombres decide volver a *Buenos Aires* a reencontrarse con su hija, ésta viaja a *París* y el reencuentro se produce por *azar*.

La variante *pesimista* de esta lógica determinista es menos común. Ya mencionamos el caso, excepcional y prematuro, de ***Prisioneros de la tierra***, que dispone un destino trágico para los personajes, pero también está ***La vida de Carlos Gardel***, en la que la "muchacha buena" llega tarde al *puerto* y así permite que *Gardel* viaje a *París* y se consagre internacionalmente. En el final, ella escucha por primera vez la grabación de la canción que él le ha escrito (*El día que me quieras*), "justo en el momento" en que *Gardel* muere en el accidente.

Existe también otra variante, menos fatalista, en la que las causas de los hechos se atribuyen a la ***voluntad moral*** de los personajes, que actúan conscientemente para lograr la restauración del *buen orden*. Los ejemplos más claros de esta modalidad, que irá perdiendo fuerza en las décadas siguientes, están en los *melodramas moralistas* de los orígenes: ***Por buen camino***, en la que el joven *descarriado* se rehabilita gracias a su esfuerzo personal, o ***Hermanos***, donde el *orden familiar* es restaurado por *voluntad* y decisión de los hermanos.

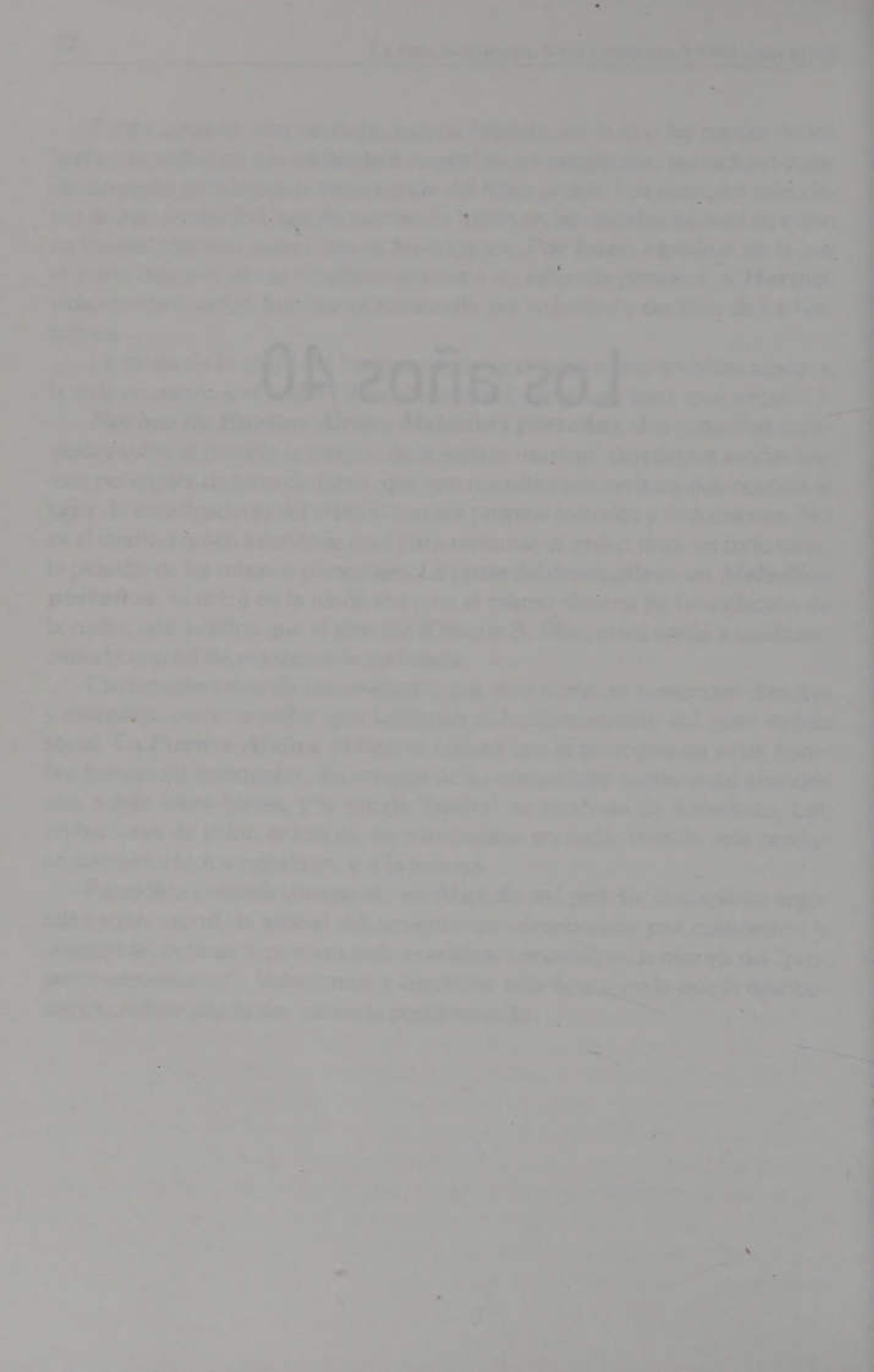
La causa de la *caída* del hermano se asigna, aquí como en otros casos, a la *vida nocturna* y el *juego* ("*falta de control, ansias de vivir, qué sé yo...*").

Noches de Buenos Aires y ***Melodías porteñas***, dos *comedias* construidas sobre el modelo originario de la *revista musical*, despliegan sendas tramas *policiales* en tono de *farsa*, que son resueltas por *artistas* que ocupan el lugar de investigadores del *crimen* con sus propios métodos y deducciones. No es el *destino* quien interviene aquí para restaurar el orden sino, en todo caso, la picardía de los mismos personajes. La causa del desequilibrio, en ***Melodías porteñas***, se ubica en la *ambición* y en el mismo sistema de financiación de la *radio*, que justifica que el director (Enrique S. Discépolo) apele a cualquier método con tal de mantener la audiencia.

Ciertas relaciones de *causa-efecto*, por otra parte, se pretenden directas y naturales, como aquellas que legitiman el funcionamiento del buen orden social. En ***Puente Alsina***, ni bien se conoce que el protagonista es un hombre *honesto y trabajador*, los *amigos* de su competidor sentimental abandonan a éste entre burlas, y la pareja "buena" se concreta de inmediato. Las atribuciones de valor, entonces, no son puestas en duda: la mala vida produce siempre efectos negativos, y a la inversa.

Paradójica y significativamente, en ***Alas de mi patria***, de explícita argumentación *moral*, la actitud del *teniente* que *desobedece por convicción y amistad* las órdenes superiores será un eslabón necesario en la historia del "*progreso aeronáutico*". Volveremos a encontrar esta figura, en la que la desobediencia militar puede ser valorada positivamente.

Los años 40



El mundo en los años 40

Toda la primera mitad de la década del 40 está signada por la extensión de la Segunda Guerra Mundial, con sus dramáticas secuelas de muerte y destrucción. En **1940** Alemania invade Francia, donde se instala un gobierno colaboracionista con la potencia dominante a cargo del mariscal Pétain. En plena ofensiva Alemania también invade Noruega, Dinamarca e Islandia, y capitulan Bélgica, Holanda y Luxemburgo.

El 10 de junio Italia declara formalmente la guerra a los aliados.

El gobierno de Stalin, que todavía no participa en la guerra, manda asesinar a León Trotsky en México, y anexa las repúblicas bálticas de Lituania, Estonia y Letonia.

En los todavía neutrales Estados Unidos de América se produce la primera transmisión experimental de televisión en colores, a cargo de la CBS en la ciudad de Nueva York.

En la Argentina se inaugura el estadio de Boca Juniors, la popular "Bombonera", mientras el mundo cinematográfico recibe con entusiasmo al productor estadounidense Adolph Zukor.

En **1941,** la Guerra Mundial toma un nuevo y dramático rumbo cuando Alemania invade Yugoslavia y Grecia, y rompe luego su pacto de no agresión con la Unión Soviética y comienza la invasión a su extenso territorio.

Aviones japoneses bombardean la base naval de Pearl Harbor en Hawaii, y también los Estados Unidos se involucran en la guerra.

En ese año en Argentina se crean Fabricaciones Militares, la Flota Mercante del Estado y el Instituto Geográfico Militar.

En **1942** los nazis deciden el exterminio de los judíos, conocido como "la solución final", y tropas alemanas dan comienzo a la larguísima batalla de Stalingrado, que culminará al año siguiente con el triunfo soviético. Este episodio, junto a la victoria del general inglés Montgomery sobre Rommel en El Alamein, comienza a revertir la tendencia del triunfo alemán que parecía inexorable hasta el momento.

1943 habrá de ser un año de grandes cambios políticos en la Argentina: un golpe de Estado encabezado por el GOU, una logia militar de la que formaba parte el coronel Perón, derroca al gobierno constitucional de Castillo. El general Rawson encabeza el golpe, pero una jugada palaciega le impide asumir la presidencia, siendo desplazado por el general Ramírez.

Con los militares en el poder queda atrás una década de cuestionados gobiernos conservadores, al tiempo que empieza a gestarse una nueva fuerza política, el justicialismo, encabezada por Juan Domingo Perón.

Entre sus primeras medida, el nuevo Gobierno disuelve el Parlamento y los partidos políticos, crea la Subsecretaría de Información y Prensa, y la Policía Federal.

Comienza un férreo control sobre las expresiones culturales, incluyendo la modificación de las palabras provenientes del lunfardo en las letras de tango. Se establece la enseñanza religiosa (católica) en escuelas y colegios del Estado.

En el mundo la guerra comenzaba su cuenta regresiva. La rendición alemana tras la batalla de Stalingrado y el desembarco aliado en Sicilia, que culminará con la caída de Mussolini, preanuncian la victoria de las fuerzas democráticas. También en el norte de Africa se produce la rendición total de las fuerzas del Eje.

Durante **1944** el curso de la guerra ya parece definido: tras el desembarco de las tropas aliadas en Normandía es liberada París y las fuerzas aliadas ocupa Roma. Son liberadas también Bucarest, Bruselas y Atenas.

En la Argentina el general Edelmiro Farrell reemplaza al presidente Ramírez, mientras el coronel Perón va asumiendo distintas responsabilidades de gobierno: vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo. Desde su Secretaría logra firmar numerosos convenios colectivos de trabajo, al tiempo que cosecha el apoyo de los sindicatos, fundamentales para la conformación del nuevo movimiento político.

Ante el curso inexorable de la guerra, la Argentina rompe finalmente relaciones con Alemania y Japón.

En San Juan un terremoto deja como saldo cerca de 7000 muertos; en un festival benéfico realizado en el Luna Park habrían de conocerse Perón y la actriz de radioteatros Eva Duarte.

1945 será un año clave en la historia del siglo XX. Finaliza la Segunda Guerra Mundial, con el triunfo de las democracias occidentales y el comunismo soviético sobre Alemania, Italia y Japón. El 7 de mayo (tras el suicidio de Hitler) se rinde incondicionalmente Alemania. Pero el 6 de agosto la bomba atómica arrojada por los Estados Unidos aniquila la ciudad japonesa de Hiroshima, con un saldo de ochenta mil muertos. Pocos días después un segundo explosivo causa cuarenta mil muertos en Nagasaki. El 14 de agosto se rinde el gobierno imperial japonés de Hirohito.

Las conferencias de Yalta y Potsdam van delineando el nuevo mapa político del mundo, en tanto que las recién creadas Naciones Unidas se presentan como el organismo que debería velar por la paz del mundo.

El 27 de marzo la Argentina declara la guerra a Alemania y Japón. En medio de fragores políticos, que incluyen la legalización del Partido Comunista Argentino y el restablecimiento temporario de la autonomía universitaria, se van conformando dos grupos claramente diferenciados: los partidos tradicionales (apoyados por el comunismo y con activa participación del embajador estadounidense, Spruille Braden), y un sector acaudillado por el coronel Perón, que tras ser destituido de sus cargos recibe un masivo respaldo popular el 17 de octubre en la Plaza de Mayo.

La última medida de importancia del gobierno militar será la instauración por decreto del aguinaldo.

El mundo de posguerra asiste en **1946** a la primera Asamblea General de las Naciones Unidas que congrega 51 países, incluyendo la Argentina. El Tribunal Interaliado comienza sus sesiones el 1 de octubre en Nuremberg, juzgando los crímenes de guerra de los nazis.

En la Argentina el peronismo gana las elecciones presidenciales, con 1.486.000 votos contra 1.208.000 de la Unión Democrática. El 4 de junio Juan Domingo Perón, acompañado por Hortensio Quijano, ini-

cia su mandato de seis años, creando durante el año la Flota Aérea Mercante y adquiriendo algunas empresas de servicios públicos de capitales europeos, con el recién nacionalizado Banco Central.

La conflictiva relación del gobierno con la clase media y la intelectualidad se expresa en el mantenimiento de la intervención a las universidades, decretada por el gobierno militar.

1947 es el año en que, según algunos analistas, comienza la "guerra fría", el fin de la colaboración entre los países capitalistas liderados por los Estados Unidos y los socialistas, por la Unión Soviética.

En ese mismo año Perón proclama la independencia económica, se implanta el voto femenino y se constituye la Rama Femenina del Partido Peronista, con participación preponderante de Eva Perón. Se crea el Liceo Militar Naval, la Dirección General Impositiva y el IAPI (Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio), se inaugura el Aeroparque Metropolitano en la ciudad de Buenos Aires y se firma el convenio de compra de los ferrocarriles de propiedad inglesa. Pero también se instaura la ley de enseñanza religiosa y por ley se elimina la autonomía universitaria.

Bernardo Houssay, activo opositor al gobierno, obtiene el premio Nobel de Medicina.

En **1948** se crea la Organización de Estados Americanos. Ese mismo año, en tierras palestinas, ocupadas durante años por el Imperio Británico, se crea el Estado de Israel. El nuevo país recibirá inmigrantes judíos de todo el mundo, y creará una situación tensa ante sus vecinos árabes.

Si en 1947 se habían creado los primeros transistores, durante el presente año comienzan a fabricarse los primeros discos de larga duración y la máquina Polaroid, que permite el revelado fotográfico automático.

En la Argentina triunfan ampliamente los partidarios del gobierno en las elecciones para la Convención Constituyente que habría de permitir la reelección de Perón. En el año de la creación de la Fundación Eva Perón se pone preso a Cipriano Reyes, el legendario dirigente del gremio de la Carne, protagonista del 17 de octubre.

El deporte argentino brilla en las olimpíadas: en su primera edición tras la guerra, en Londres, ganan medallas de oro los boxeadores Pascual Pérez y Rafael Iglesias, y el maratonista Delfo Cabrera.

El acontecimiento político del año **1949** en materia mundial es la instauración de la República Popular China, de contenido marxista, liderada por Mao Tse Tung. Chiang Kai Shek abandona territorios continentales y asume el gobierno en la isla de Taiwán.

Se desata la primera guerra árabe-israelí, comenzando la expansión territorial del diminuto nuevo Estado que obtiene Galilea, la franja palestina y la franja de Gaza.

Alemania queda dividida formalmente, constituyéndose la República Federal Alemana (capitalista) y la República Democrática Alemana (socialista). El 4 de abril se crea la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte), la mayor alianza militar del mundo integrada por los Estados Unidos de América y las naciones del oeste de Europa.

En la Argentina se funda el Partido Peronista Femenino, la Universidad Obrera Nacional (posteriormente llamada Universidad Tecnológica Nacional) y la Orquesta Sinfónica Nacional. Se crea también Aerolíneas Argentinas, que absorbe empresas locales, y se habilita el Aeropuerto Internacional de Ezeiza.



Los años 40

Un bebé de contrabando, Morera, 1940

Entre el pesimismo romántico y el modelo sentimental

Argumentaciones más sutiles

Las *argumentaciones* que ha puesto en juego la década del 30 se consolidan en los 40, de la mano de un arsenal retórico y estético que empieza ahora a ser homogéneo y claro. Subsisten todavía algunos argumentos explícitamente aleccionadores, herederos de la línea "moralista" de los 30, pero lo más común es que las *argumentaciones morales* tomen una forma mucho más sutil, aunque igualmente nítida. ***Cuando en el cielo pasen lista*** (Borcosque, 1945) y ***Corazón*** (Borcosque, 1947), ambas protagonizadas por Narciso Ibañez Menta como *maestro*, son explícitas y directas en su argumentación en favor de los ideales de *patria, honor, dignidad* y *bien*. Lo mismo sucede con ***Su mejor alumno*** (1944) y ***La guerra gaucha*** (1942), las dos dirigidas por Lucas Demare, que recrean episodios de la historia argentina (la vida de Domigo Faustino Sarmiento y las guerras de la Independencia) en términos de exaltación de los *valores morales y patrióticos*.

En una línea de mayor sutileza (narrativa y argumentativa) está ***Mirad los lirios del campo*** (Arancibia, 1947), que relata una historia *sentimental* en el marco de la "***lucha entre el bien y el mal***". Se plantea aquí la cuestión de la ética profesional en el mundo de la medicina, en términos de la contradicción entre los clínicos abnegados y aquellos médicos que se dejan llevar por la frívola comercialización de la medicina (la "*cirugía estética*"). Un discurso edificante, de cuño religioso, se explicita en la *voz en off* del final, cuando la muchacha que muere recuerda que "*Dios protege a todas sus criaturas, como lo hace con los «lirios del campo»*". A partir de los 40, la presencia de la *lucha entre el bien y el mal*, eterna y metafísica, reaparecerá frecuentemente en los guiones.

Santos Vega vuelve (Leopoldo Torres Ríos, 1947) aporta también una cuota de creatividad, sutileza y humor a la misma intención argumentativa. Aquí, un descendiente del payador *Santos Vega*, cantante de *tango* en *Buenos Aires*, viaja al campo a cobrar una herencia, pero el requisito que debe sortear es desafiar al "*diablo mismo*" y vencerlo en una "*payada*". El joven, que acepta estas

leyendas como verdaderas, luego de escuchar al "alma en pena" de su antepasado, vence al *diablo*, libera a *Santos Vega* de su encadenamiento sobrenatural, y se reconcilia con su pasado y sus raíces.

Más allá de estas *argumentaciones* de orden *moral*, más o menos explícitas, otras propuestas se afinan y consolidan en los 40, entre ellas la muy frecuente que da cuenta del ***triunfo del amor***. En la versión más corriente, heredada del *melodrama*, el *amor triunfa* atravesando las barreras sociales, como le sucede a la protagonista de ***Los martes orquídeas*** (Francisco Mugica, 1941), hija de una familia *rica* a quien el padre le inventa un admirador secreto para curarla de un "complejo de inferioridad", y que termina finalmente casándose con este mismo muchacho *pobre*. Y está también ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** (Romero, 1942), en la que la hija del dueño de las *grandes tiendas* se casa al final con uno de los *vendedores*, ***Cándida millonaria*** (Bayón Herrera, 1941), que cuenta la historia de una "*galleguita*" pobre que se casa con el español viudo y *rico* para el que trabaja como *sirvienta*. O ***Isabelita*** (Romero, 1940), en la que una chica de familia bien, harta de la frivolidad del ambiente de los "*pitucos*" y de su novio aristócrata, se zambulle en la vida del pueblo, donde encuentra además al hombre de su vida, un director de orquesta *socialista* que odia a las "chicas bien". En todos los casos, el final feliz llega con el *triunfo del amor*, coronado ahora siempre por la figura de la *boda*.

En ocasiones, también, el argumento del *triunfo del amor* se entrelaza con otros: la ***fuerza ordenadora del destino***, la ***lucha del bien contra el mal*** o el ***sacrificio*** y ***consagración de los artistas***. En ***La luz de un fósforo*** (Leopoldo Torres Ríos, 1940) un hombre, eterno *estudiante* al que nunca se le ha conocido una novia, recibe las burlas de sus amigos y se ve obligado a inventar una historia romántica con una famosa cantante lírica. Tras una serie de peripecias, los dos terminan realmente enamorados de modo que, gracias a la *fuerza del destino*, finalmente el *amor triunfa*. En ***Persona honrada se necesita*** (Francisco Mugica, 1941) el *jefe* de una *banda de ladrones* perseguido por la *policía* (Francisco Petrone) gana la lotería pero obviamente no la puede cobrar. Esto da origen a una *farsa* en la que el *delincuente* engaña a una muchacha *honrada* para que cobre el premio en su nombre. En el desenlace, el *delincuente* se arrepiente y se entrega a la justicia, para reencontrarse con su *amor*, luego de pagar sus culpas, decidido a vivir la vida sencilla y alegre de los *humildes*. El amor triunfa y redime, vislumbrándose detrás de la trama la mano *ordenadora del destino*.

En el final de ***El mozo número 13*** (Leopoldo Torres Ríos, 1941) el ***destino*** restablece la trama *sentimental* y también el desorden económico, al desentrañar la *estafa* que alteraba el mundo de los *ricos*. El humilde *mozo* (Tito

Lusiardo), *jugador* empedernido, se envuelve en una trama de enredos que llegan a lo desopilante, pero que despliegan su *argumentación* con notable claridad: el hombre le ruega a la *Virgen* que lo ayude a ganar en las *carreras* y ésta, en un sueño, le pide a su vez que deje de *jugar* y que done todo a los *pobres* para cambiar su suerte. La "profecía" se cumple con creces: el *mozo* es llevado a restaurar el orden en la *mansión* de unos millonarios "filántropos", y al final se queda, increíblemente, con la chica y una importante suma de *dinero*, y además gana en una rifa un auto y un chalet. Pero, siguiendo los consejos de la *Virgen*, los regala a sus *amigos* y deja el juego para siempre ("*si por una vez que no fui a las carreras gané todo esto*").

El recurso es muy frecuente. La *fuerza ordenadora del destino* demuestra un poder descomunal que nos ubica en el límite de lo verosímil: en ***Isabelita*** el *destino* ordena en el final a las tres parejas en matrimonio. ***La danza de la fortuna*** (Bayón Herrera, 1944), como indica su título, adopta la *fuerza ordenadora del destino* como argumentación central. Una mujer *multimillonaria* (Olinda Bozán) decide casarse con el hombre que le salvó la vida, su *mayordomo* (Luis Sandrini), en "*artículo mortis*". El *mayordomo* acepta, convencido de que a ella le queda poca vida, y comienza una vida de excesos despilfarrando el *dinero* a manos llenas. Pero luego de meses de agonía, la mujer se recupera, y se desata entonces una trama *cómica* de *enredos policiales* que lleva a los personajes a perder la casa y el dinero, y a mudarse a una casona sucia y derruida. El final reserva aún una vuelta providencial de la *fortuna*, cuando en el jardín de la casona se descubre petróleo.

El *triunfo del amor* se enlaza otras veces con la ***consagración y el sacrificio de los artistas***, ya sea que el amor honesto triunfe paralelamente al éxito artístico (***Yo quiero ser bataclana***), o que el *artista* se sacrifique, precisamente, para que el *amor* pueda triunfar (***Melodías de América***, Morera, 1940).

En las películas de Romero, el ***triunfo del amor*** conserva un tono por lo menos irónico. En ***Casamiento en Buenos Aires***, *comedia* liviana de enredos con *final feliz*, el *amor* es sin embargo para los hombres puro instinto e interés, y para las mujeres sólo deseo de restauración matrimonial. Aún más amargo es el trasfondo en ***Muchachas que estudian*** (1942): si bien el *amor* se impone sobre las falsas creencias, observamos también el embarazo de una quinceañera, y la resignación de una *estudiante* de derecho que acepta casarse por seguridad con su profesor.

La *fuerza del amor* es notable incluso en algunas películas oscuras o "góticas" que pueden verse en el período, como ***El hombre que amé*** (De Zavalía, 1947), en la que el *amor* se impone incluso sobre la muerte y las "fuerzas oscuras". La primera escena de la película, que explicita el marco argumen-

tativo propuesto, presenta a unos amigos que discuten acerca de si hay "*poderes que nos dominan*": mientras el *médico* se opone a esta visión sobrenatural, y llama a esto el "*subconsciente*", el *filósofo* niega de plano la existencia de algo fuera de lo racional. *Rubén*, por su parte, opina: "*creo firmemente que nos gobiernan cosas desconocidas*". El argumento, luego, no hace más que comprobar esta última *tesis*, pero con una salvedad: la ***fuerza del amor*** puede derrotar incluso a estas fuerzas oscuras.

Hay, en verdad, dos "lógicas narrativas" contrapuestas durante el período, que explican cada una a su manera las causas o fundamentos de todo lo que ocurre: por un lado la que asigna al "***destino***" el poder de ordenar y restaurar las cosas, y por otro la que funda este poder en la ***voluntad moral*** de los personajes. En algunas películas, en efecto, la ***fuerza ordenadora del destino***, mediante una serie casi inverosímil de "casualidades", resuelve todos los conflictos: reúne a los enamorados más allá de las diferencias sociales (***Isabelita***), y reúne también a los matrimonios conflictuados por la falta de hijos mediante oportunos embarazos (***Casamiento en Buenos Aires***, ***Cándida millonaria***).

En la otra línea, hay personajes que "trabajan" para restaurar el *orden* quebrado de las cosas, desafiando las adversidades y a fuerza de ***voluntad moral***. En ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** el conflicto "social" se origina a partir de la *ambición* desmedida de los *empleados jerárquicos* de la empresa (dejando a salvo el honor del "*buen patrón*"). La *restauración* del desequilibrio económico y social es liderada activamente por la hija del *patrón*, quien en el mismo movimiento accede al *verdadero amor*.

También *Robertito*, el joven *descarriado* de **Volver a vivir** (Millar, 1941) despliega una intensa actividad para lavar sus culpas y reinsertarse en el hogar paterno: busca ayuda con los *amigos*, busca *trabajo* sin suerte, escapa en un vagón de tren para alejarse del mundo del *hampa*, se escapa también del tren para que no lo roben, y recala finalmente en una hospitalaria *casa rural* donde empieza a recuperarse mediante el *trabajo sano*.

Las dos *causalidades* mencionadas (la *fuerza ordenadora del destino* y la *voluntad moral de los personajes*) pueden a veces también contraponerse dentro del mismo film, como en ***Mirad los lirios del campo***, que propone un conflicto entre la *voluntad* de los personajes, que los lleva a la *ambición* desmedida y al mercantilismo, y la *abnegación* y confianza en la Providencia, que finalmente se impone con la fuerza del *destino*.

En la década del 50, como veremos luego, se impondrá ampliamente como sustento de los relatos la *fuerza ordenadora del destino*, en el marco de un modelo de representación nítidamente optimista.



Isabelita, Manuel Romero, 1940

La fuerza del amor se impone más allá de cualquier diferencia social. Así, los ricos aprenden que los pobres siempre "viven mejor".

Consolidación de los recursos estéticos

La "libertad" creativa de los años 30 parece llegar a un límite, ya que las películas se encaminan ahora por senderos narrativos más firmes y convencionales, y el *lenguaje cinematográfico* se presenta más "maduro" y más eficiente en su despliegue al servicio de las mencionadas *argumentaciones*.

Si bien abundan todavía las puestas en escena *teatralistas*, con escenas filmadas en *planos generales* o *de conjunto* (***Los martes orquídeas***, ***Melodías de América***, ***Yo quiero ser bataclana***) y a veces, incluso, las actuaciones despliegan una *gestualidad* tipificada y exagerada, el cine de los años 40 ya es más genuinamente "cinematográfico". Para esta época, han sido adoptados y convencionalizados ya muchos de los recursos narrativos y estéticos que hoy conforman el "lenguaje" del cine. En este sentido, el uso expresivo de la *iluminación* es tal vez el recurso que más demora en desarrollarse.

Siguiendo el modelo de los 30, el recurso de la ***canción como anclaje*** se hace ahora común y frecuente. En ***Isabelita*** la *canción* define el carácter de la protagonista ("*... Isabelita, que nadie sabe de su gran dolor... Isabelita que busca un amor... que es exquisita, de una gracia infinita, que todos se dan vuelta al verla pasar...*"), y en ***Elvira Fernández, vendedora de tienda***, además de presentar al personaje ("*me parece mentira el haberla encontrado como yo la he soñado a Elvira...*") la *canción* cumple diversas funciones narrativas y semánticas. Aquí, al igual que en ***Cándida millonaria***, la *canción* adquiere un carácter más lúdico que *melodramático*. Subsiste, incluso, alguna manifestación del modelo original de la *revista*, donde la *canción* es ante todo "espectáculo" (***Melodías de América***).

También son usuales ahora las ***voces en off*** explicativas, que reemplazan o complementan a los títulos escritos. A veces, su función es simplemente narrativa y de "creación de un mundo" (***Santos Vega vuelve***), pero otras adquieren un carácter claramente *argumentativo*, como en ***La tierra será nuestra***, en la que un discurso nacionalista exalta las nuevas leyes agrarias y el valor del trabajador rural "*que puebla la amplia llanura de nuestro suelo*" y que es "*humilde, rudo y laborioso...*".

Poco a poco, también la utilización del ***vestuario*** va creciendo en significación, en camino de convertirse en un verdadero sistema. Las primeras figuras son la ropa de las *damas y caballeros elegantes*, como *vestidos largos, robe de chambre, sombreros y fracks* (***Melodías de América***; ***Isabelita***), la *ropa sencilla* de la gente de pueblo, con trajecitos simples y rectos (***Isabelita***), o el vestuario típico del *hombre de campo*: *bigotito, bombacha y pañuelo al cuello* (***Volver a vivir***). Aparecen también algunas figuras secundarias o excepcionales, como la *española* típica en ***Cándida millonaria*** (1941),

una mujer sensual vestida como "*odalisca*" (***Adán y la serpiente***, 1945), y hasta un uniforme de "*inspector de tránsito*" (***Un bebé de contrabando***, 1940), figuras que no harán historia.

La ***lengua***, por su parte, se consolida como medio explícito de significación de las ubicaciones sociales, desplegando un juego significante entre el ***habla popular*** y el ***habla culta*** de los ricos. El *habla popular*, con sus marcadas incorrecciones lingüísticas, apela a la identificación compasiva y simpática del espectador, e incluso surgen personajes típicos que encarnarán esta figura, como los que representarán habitualmente Luis Sandrini y Niní Marshall. En ***Cándida millonaria***, Niní Marshall es una "*galleguita*" que empieza a trabajar como criada en la casa de un *rico* viudo *inmigrante* (también *gallego*), con quien tendrá una historia de amor. La *distinción lingüística* opera aquí fuertemente en la oposición entre la humilde empleada y la hija de su *patrón*, una muchacha criada en un círculo social alto. Tanto aquí como en otras películas de la actriz (***Divorcio en Montevideo***, ***Casamiento en Buenos Aires***, ***Luna de miel en Río, Yo quiero ser bataclana***) su *modo de hablar* plagado de errores no sólo causa gracia sino que además ubica al espectador del lado de los personajes *pobres*, incultos y buenos.

En otra variante de la *comedia* burguesa, la *distinción lingüística* construye iguales significados desde un recorrido inverso. En ***Isabelita***, la protagonista (Paulina Singerman) es una joven *rica* que decide conocer el mundo más divertido de la gente *pobre*, de modo que enfrenta y aprende una nueva manera de hablar. Permite, por ejemplo, que su mucama la "tutee", y a sus nuevos amigos les advierte: "*chechémonos, chechémonos todos...*". También cambia su nombre (*Alcira*) por el más "popular" *Isabelita*.

Los ***extranjeros***, identificados por el *modo de hablar*, son en los 40 básicamente *italianos* o *españoles*, pero ahora pueden ser tanto protagonistas (***Cándida millonaria***) como personajes secundarios (el *italiano* dueño de *la Pizzería Bachicha* en ***Isabelita***, el *italiano* dueño de la compañía en ***Yo quiero ser bataclana***). En los 40 los *extranjeros* ya no reciben una mirada tan marcadamente característica, más allá de algún comentario burlón de carácter secundario, como ciertos chistes con el idioma destinados a reforzar la *distinción lingüística*. Por ejemplo, en ***Un bebé de contrabando*** hay un niño que está aprendiendo *francés* y "*ya sabe decir yes*", y en la secuencia del desfile de modas se sugiere cómicamente que el presentador, que habla *francés*, es homosexual.

Algunos recursos de guión y de montaje, más propiamente "cinematográficos", también se hacen más frecuentes y sutiles. Los *raccontos* ("vueltas atrás" en el tiempo) se usan ahora a menudo, muchas veces como recurso de "***clarificación del mundo***". Esto es: el relato vuelve atrás para echar

luz sobre un *pasado* oscuro, o directamente para *argumentar* en torno a una tesis planteada. En ***El hombre que amé***, la *tesis* que se propone al comienzo ("los hechos sobrenaturales existen") se confirma con un largo *racconto* en el que se reconstruye una *historia de amor* oscura y trágica. También refuerza esta sensación de verosimilitud la reaparición de la pareja protagónica al final, sanos y felices, en el tiempo "presente", y en el mismo lugar donde los amigos discutían sobre estas cuestiones oscuras. Esto es: si la pareja sobre la cual uno de los personajes estaba contando una historia "existe", también la historia misma deberá ser verdadera. Este recurso de "permeabilidad" entre niveles narrativos permite presentar una historia "increíble pero real", y "garantizar" su verosimilitud mediante esta compleja construcción narrativa.

También ***Mirad los lirios del campo*** presenta una compleja construcción temporal: al comienzo vemos a un matrimonio que se está separando, y esta situación se explica luego con un largo *racconto* que recuerda el *pasado* de los personajes. Se trataba, en realidad, de un matrimonio inconveniente, fundado en el *interés* más que en el *amor*, lo que justifica, para los parámetros de la época, la separación matrimonial.

También el recurso de las ***secuencias resumen*** sigue utilizándose en los 40, aunque de un modo más elegante y oportuno. En ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** todo el episodio de la "protesta sindical", de por sí bastante complejo, está resumido en una secuencia con bastante claridad mediante una serie de imágenes: *oradores apasionados, noticias por la radio, diarios que informan sobre la intervención del gobierno*, etc. En ***Mirad los lirios del campo*** la construcción de las *secuencias resumen*, realizada en términos de un verdadero "*montaje intelectual*", es aún más compleja: se contraponen los placeres del viaje por *Europa* de los protagonistas con el *sacrificio* de la abnegada *médica* que cura a los pobres (el *barco*, el *Arco del Triunfo*, maqueta del *edificio futurista* soñado, *pista de esquí*, *fiebre tropical en el litoral*, *hospital de campaña* y por último la *mesa lujosa en la mansión*). El final de la película, luego, opera la clausura todas las ambigüedades con otra secuencia de montaje: *la muchacha ha muerto, él la besa en la frente, abraza a la hijita que ha reencontrado, nubes, música sacra y cartel argumentativo sobre la generosidad de Dios.*

La "construcción del mundo", en los años 40, apela a menudo a ciertas competencias del espectador. En varios casos, un mundo mostrado como *universal*, sin localización conocida, incluye sin embargo algunos elementos de claro cuño "argentino" o "porteño". En ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** las grandes tiendas se enmascaran bajo el nombre ficticio de "*Grandes establecimientos Durand*". Pero en este negocio ficticio, como protesta

durante la huelga, los empleados se niegan a vender discos de *Carlos Gardel* argumentando que "*no lo conocen*".

Por su parte, el protagonista de ***Volver a vivir*** llega de la *ciudad* al *campo* trayendo consigo la *Revista La chacra* pero también (genéricamente) *libros*. Otras veces, casi ningún dato concreto reconocible irrumpe en la universalidad del relato, como en ***El hombre que amé*** o en ***Mirad los lirios del campo***, en las que la *ciudad* y los demás *territorios* son presentados en términos universales y generales (*designata*).

La "integración de la familia" en lucha con lo oscuro del mundo

Había, ya en los tempranos años 30, ciertas miradas críticas, ya sea burlonas o pesimistas, sobre la *familia* como modelo central para la vida cotidiana. No sólo la *comedia* liviana de Manuel Romero se reía de algún modo de la *familia*, sino que también algunos *melodramas* mostraban a su manera el fracaso de la familia conservadora, en una mirada crítica sobre las duras pautas y prejuicios familiares (***Besos brujos***, ***Puerta cerrada***). Esta mirada podía dirigirse también a las nuevas generaciones, en cuanto a su incapacidad de asimilar los valores tradicionales, en una figura nostálgica de resonancias *tangueras* (***Los muchachos de antes no usaban gomina***, ***Giacomo***, ***Dos amigos y un amor***).

En ***La rubia del camino*** la *familia* es una organización endeble, sólo sostenida por la figura del abuelo. Se reconoce así la idea de que "*las nuevas costumbres*" atentan contra los valores familiares tradicionales. Sin embargo, en los finales, los valores esenciales son casi siempre restituidos. En los 30, sólo excepcionalmente las figuras tradicionales del *melodrama* se imponen por sobre cualquier posible rasgo optimista. Es lo que se observa en ***Puerta cerrada*** (1938): una mujer abnegada, *cantante de tangos* (Libertad Lamarque) sufre, por una mala elección amorosa, el ostracismo familiar, la muerte accidental de su marido, la separación del hijo, a quien debe dar en adopción a una tía, y finalmente un sufriente silencio autoimpuesto para protegerlo. La *artista*, que renuncia a la fama porque sueña con "*una casita, un jardín, un hogar*", recibe sin embargo de la vida sólo *sacrificios* y sufrimiento.

Estos son los antecedentes directos de lo que, en la década del 40, llega a configurar un ***modelo de representación pesimista*** y oscuro, de efímera duración, que sería superado y "derrotado" en los 50 por el modelo optimista del *sentimiento* y de la *integración familiar*. Así, encontramos *familias* que se constituyen por necesidades económicas, y hombres que se casan más

por *interés* que por *amor*, y por ese motivo fracasan en su matrimonio. O, a lo sumo, se "salvan" o redimen, merced a la llegada del *amor* verdadero, casi siempre cuando ya es demasiado tarde para salvar a la *familia* (***Evasión***, ***Camino del infierno***, ***Mirad los lirios del campo***). Los filmes de finales trágicos de la década anterior desembocan aquí en la figura del ***amor atormentado***, que en los 50 tenderá también a desaparecer. En este caso, también el *amor* puede terminar trágicamente, pero además la vivencia misma del *amor* se impregna de una visión más negra, a veces de rasgos sobrenaturales (***El hombre que amé***). El *amor* puede llegar a ser un *tormento* del que no se puede escapar, y los amantes pasionales terminan con el tiempo en *matrimonios* fallidos, como en ***Mirad los lirios del campo*** ("*somos como dos extraños, el agua y el aceite no se mezclan*"). En este film, como en otros, el protagonista sólo podrá rehacer su vida después de la muerte de la mujer, pudiendo desembarazarse así de esta relación atormentada.

Hay en los años 40 toda una serie de películas que relatan historias "oscuras", ambientadas en sitios un tanto "irreales", más o menos alejados de la vida cotidiana. En ellas, el *amor atormentado* resulta fatalmente trágico. La protagonista de ***La pródiga*** se mata por un juramento hecho en los albores de la relación sentimental ("*no seré jamás una cadena para ti*"), y el protagonista de ***El canto del cisne*** también resulta fatalmente encadenado a una frase que dice en el comienzo ("*si el amor no fuera la muerte, el cisne nunca moriría*"). La enfermedad y la *muerte* signan fatalmente un *amor* destinado al final trágico.

En el caso de ***Camino del infierno*** (Saslavsky-Tinayre, 1946) la tradición *melodramática* desemboca en una figura también oscura y *pesimista*: los protagonistas se han casado por "necesidades sociales", y el *amor* es entonces para ellos una cárcel y un tormento. Aquí, no hay siquiera resquicios para una mirada esperanzadora, ni aún después de la muerte (" *...sombra de tu sombra seguiré a tu lado, pena de tu pena viviré en tu voz...*"). En el final, un letrero clausura la oscura *argumentación*: "*creían ir hacia la luz y en realidad recorrían el camino del infierno*".

Está también la extraña película ***Evasión*** (Domínguez Riera, 1947), ambientada en el desértico territorio de la *montaña*, cargado de ominosas connotaciones. Dos parejas se encuentran en una *mina* abandonada en la *Cordillera*, refugiados de una tormenta. Pero ocurre un desmoronamiento y quedan encerrados en la mina, en la que encuentran también a otro hombre. La dramática situación de encierro saca a la luz los conflictos sentimentales latentes: las diferencias de edad en las parejas, el reencuentro casual de dos ex novios, la tensión de un solitario que hace meses que no ve a una mujer. Las dos mujeres se han resignado a un *matrimonio* agobiante: una de ellas es mayor y ha

"comprado" el amor de un hombre joven ("*hay pagos que nunca terminan de hacerse*"), y la otra es joven pero soporta a un marido viejo en una tensa relación. Al final, se produce otro derrumbe y sólo son rescatados vivos los dos jóvenes, que pueden así libremente reiniciar su antiguo romance. En definitiva, esta vez, la *fuerza ordenadora del destino* pone las cosas en su lugar, en el marco de un verosímil bastante macabro.

Desde otra estética, más ligada a la representación de las problemáticas sociales, ***La tierra será nuestra*** (Tankel, 1949) presenta a una *familia rural* que se va desmembrando y separando por la emigración sucesiva de los hijos. Cuando los varones jóvenes emigran a *Buenos Aires*, la *familia* no puede pagar las deudas del alquiler y pierde las tierras, lo que es vivido como una desgracia y una degradación. "*La ley es injusta para el trabajador*", dice *Don Eusebio* cuando los abogados confirman su injusta situación. "*La tierra es mía, que la cultivé y trabajé, como le pertenece a los animales y plantas*". La *ciudad* es aquí la *Avenida 9 de Julio y Corrientes*, con la "*nerviosidad de sus habitantes*", las masas anónimas, el aire contaminado y las chimeneas, y el *campo* es el territorio "imposible" del *trabajo*, la vida sana y la *amistad*. El drama rural, ineluctable, se enmarca aquí sin embargo en el discurso nacionalista desplegado en las *voces en off* y las placas de presentación, que exaltan las nuevas leyes agrarias y el valor del trabajador agrario que es "*humilde, rudo y laborioso*".

En oposición a estas miradas oscuras y pesimistas, sigue avanzando en los 40 la consolidación del modelo de representación optimista de la *integración de la familia*. Los ejemplos se multiplican en los distintos géneros, pero sobre todo en la *comedia dramática*, en la que la cuestión del ***casamiento de la hija*** empieza a ser central. En ***Los martes orquídeas*** el casamiento de las hijas moviliza a toda la familia e incluso a los *amigos*, en ***Melodías de América*** la *madre* se preocupa por el futuro casamiento y da consejos sobre el pretendiente adecuado, y en ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas***, contrariamente, es la *hija rica* quien elige casarse con el empleado pobre porque descubre el *verdadero amor*.

En este *modelo*, que impregnará por completo el cine argentino de los años 50, el matrimonio y la *familia* son la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos, fuera de la cual no es verosímil pensar en "personajes buenos". El padre de ***Los martes orquídeas*** promete a su futuro yerno "*una mujercita que te cuide, que esté atenta a todas tus necesidades... la paz y alegría del hogar*", y la muchacha de ***Persona honrada se necesita*** se lamenta cuando tiene que alejarse de la supuesta *familia* a la que se había integrado: "*eso lo voy a extrañar, usted no sabe lo que es tener una familia, un hogar*".

Las amenazas contra la *familia* (generalmente *infidelidades* o una demora en la llegada de los hijos) son aquí siempre superadas. Los *maridos* de ***Un bebé de París*** y ***Casamiento en Buenos Aires*** abandonan el hogar luego de conflictos conyugales motivados en la ausencia de un hijo, pero finalmente llegarán los ansiados embarazos de las esposas.

Además, poco a poco, la mirada sobre la *mujer* se va moralizando, de modo que las *infidelidades* femeninas se ubican ahora en "el pasado" (***Casamiento en Buenos Aires***, ***Adán y la serpiente***, ***Un bebé de París***, y otras). El *pasado* de los matrimonios suele ser ahora un terreno que debe mantenerse oculto para preservar el buen orden familiar, ya sea por la aparición de hijos extramatrimoniales (***Sinvergüenza***, ***Mirad los lirios del campo***), o por ser portador de historias "dudosas". Como veremos, este modelo se "perfeccionará" en los 50, desplegando una multitud de recursos narrativos y argumentativos al servicio de la construcción de esta *familia* libre de sospechas y manchas.

La vivienda: un mapa social y moral

La representación de los distintos tipos de *vivienda* constituye, ya en los 40, un sistema significante cargado de distinciones y connotaciones. Comenzando por la ***pensión***, la *vivienda humilde pero digna* de los *pobres* que no tienen *familia*, figura que adquiere ahora un carácter más nítido. En ***Yo quiero ser bataclana*** toda una compañía de *artistas* vive en una *pensión*, en oposición significante con la casa del terrateniente que financia el espectáculo, sitio vinculado a la inmoralidad. Lo mismo sucede en ***Un bebé de contrabando***, en la que la *pensión* decente de los *pobres* se contrapone a la *mansión* del diputado cobarde y corrupto. Cuando, en ***Persona honrada se necesita***, un delincuente busca a una persona probadamente decente para que cobre en su lugar un billete de lotería premiado, la encuentra finalmente en una *pensión*.

Pero hay en los 40 una figura novedosa que antes había sido apenas insinuada: el hotel de alta categoría, el ***hotel de lujo*** de la *gente rica* o los *artistas exitosos*, figura que habrá de diluirse casi por completo en las décadas siguientes. En el *hotel de lujo* se hospedan la cantante lírica (***La luz de un fósforo***, Leopoldo Torres Ríos, 1940), la familia millonaria (***El canto del cisne***), que al parecer vive de modo permanente en *Villa la Angostura*, y los *artistas consagrados* de ***Melodías de América*** que recorren América latina para filmar una película "panamericana". Estos *hoteles* comparten muchas características de las *mansiones*: ambientes amplios y lujosos, escaleras, teléfonos blancos, y sirvientes de uniforme. La presencia de *ricos* y *artistas exitosos* en ellos se despliega de modo natural, sin más connotaciones.

El ***departamento***, por su parte, aparece ahora con una frecuencia considerable, y empieza a asociarse a situaciones moralmente negativas, tendencia que habrá de acentuarse en los 50. Esto es: el *departamento* ya no es simplemente la vivienda de los solteros y los que viven solos, sino más bien la de los que viven "al margen de la familia". ***Un bebé de París*** (Romero, 1941) es una *comedia* en la que se tejen una serie de intrigas, farsas e infidelidades, urdidas en la gran *mansión familiar*. Sin embargo, cuando un personaje busca el lugar en el que su esposa aparentemente lo ha engañado, la cámara muestra los altos edificios de departamentos como el lugar donde ha sucedido la infidelidad, aunque luego esto es desmentido por el mismo relato. Una vez más, Romero presenta el "prejuicio social" para después revertirlo risueñamente. También en ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** hay un sobreentendido del mismo tenor: uno de los *jefes* invita a *Elvira* a conocer su "*departamentito*", y ésta lo rechaza de inmediato, con un sonoro cachetazo.

En ***Mirad los lirios del campo*** quien vive en el *departamento* es la muchacha soltera que ha tenido un hijo, y que oculta esta situación al hombre que ama para no perjudicarlo. En este caso, si bien la muchacha es *decente* y noble, su situación de madre soltera, fuera de la *familia*, justifica que deba vivir en un *departamento*.

Pero en los años 40 el centro del sistema significante de las figuras de la *vivienda* es ya la ***mansión***, que ahora sí será escenario principal de numerosas películas. La *mansión* se define ahora con más precisión: es la gran casa de los *ricos*, de amplios ambientes y living con escalera que lleva a los dormitorios, poblada de cortinados, arañas, columnas y ventanales. Hay en ella pianos, teléfonos blancos y personal doméstico con prolijos uniformes. La *mansión* es el escenario de las *comedias* dramáticas y de enredos, en las que todos los desórdenes familiares (*hijos descarriados*, *maridos infieles*, *ausencia de hijos*) terminan resolviéndose en finales que restauran el buen orden.

Ya en ***Sinvergüenza*** (Leopoldo Torre Ríos, 1940) es el escenario excluyente de la trama, casi a la manera de una única escenografía teatral. En ella *Manolo*, el *hijo descarriado* de una familia burguesa de *Buenos Aires* carga sobre sus espaldas la fama de "sinvergüenza", que será revertida cuando el personaje se haga cargo de las fechorías del resto de la familia, y se reivindique en el final, con *boda* incluida. De hecho, el tema de la *restauración del orden familiar* en el seno de la *mansión* aparece en muchas películas con leves variantes (***Noche de bodas***, ***Casamiento en Buenos Aires***, ***Un bebé de París***), de modo que la figura va adquiriendo un carácter cada vez más nítido en su significación: será de aquí en más la metáfora de la aceptación de la riqueza de los *ricos*, fundamentada en su saneamiento *moral*.

También es muy común, en este marco, que accedan a la *mansión* personajes *pobres* de diverso tipo: la humilde criada española *Cándida* (Niní Marshall) que se casa con el viudo *rico* (***Cándida millonaria***), el *pobre desocupado* que termina casándose con la chica *rica* (***Los martes orquídeas***), el *estudiante* que inventa una historia de amor con la famosa cantante lírica, farsa que termina haciéndose realidad (***La luz de un fósforo***), y tantos otros más.[44] Los *pobres* acceden a la mansión con gran naturalidad, pero la *mansión* misma no es puesta en juego de ningún modo por los avatares de la trama y permanece, con la misma naturalidad, siendo la vivienda de los *ricos*. ***La danza de la fortuna*** es casi una metáfora perfecta de esta *argumentación* oculta en los relatos, al demostrar que es imposible, para los *ricos*, dejar de serlo.

En ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas***, en un contexto distinto, la *mansión* queda sin embargo también al margen de la conflictividad social. Si bien, durante la huelga de los "*Grandes Establecimientos Durand*", los *empleados* acosan y apedrean la *mansión* del *dueño* de las tiendas, éste queda pronto fuera de toda sospecha. Los empleados entran a la *mansión*, hablan con el señor *Durand*, y aceptan que el hombre no es responsable de la crisis ("*posiblemente usted no es malo, es simplemente un hombre que se ha enriquecido desde abajo*").

Hay también, en los 40, un "modelo" de *mansión* bastante particular, que se irá diluyendo en décadas posteriores, y que se vincula de algún modo a fenómenos sobrenaturales. Se diría que se trata de una resonancia de las *mansiones embrujadas* procedentes del género de *terror*, con una mirada que a veces es "gótica" y otras veces paródica. Encontramos esta figura en ***El hombre que amé*** (De Zavalía, 1947), en la que un hombre hace un pacto siniestro con su sobrino ("*me das tu juventud y te entrego mi dinero*"). La *mansión*, por cierto ominosa y temible, se llama aquí "*El baluarte*", y está repleta de objetos "artísticos" de origen exótico. Verdadera "*casa embrujada*", resulta una trampa para la muchacha que accede a vivir en ella, hasta que el *amor* derrota en el final a las fuerzas oscuras.

El mozo número 13 (Leopoldo Torres Ríos, 1941) se acerca a la misma figura desde la *comedia*: hay aquí una especie de castillo o quinta embrujada, cuya configuración se confunde por momentos con la *mansión* vecina en que viven los *ricos* filántropos. Los "fantasmas" que habitan sus paredes de piedra resultan ser en definitiva unos pícaros estafadores, finalmente desenmascarados por el protagonista, un *pobre* mozo. Se decide, entonces, transformar la caso-

[44] En ***Mirad los lirios del campo*** (Arancibia, 1947) el hombre humilde accede a la mansión merced a un matrimonio fallido con la mujer que no ama. Aquí, por falta de amor, la función restauradora no se cumple.



Un bebé de París, Manuel Romero, 1941

A partir de los años 40 la "mansión" ocupa el centro del sistema de representación de las viviendas. En su característico living se habrá de resolver, en numerosas películas, el "saneamiento moral" de la familia rica.

na terrorífica en "hogar de niños". Se acercan a esta tipificación, aunque tal vez en un grado menor, el castillo en el valle de ***La pródiga*** (Soffici, 1945), por la ambientación de reminiscencias góticas, las *mansiones* vinculadas a amores románticos de intensidad trágica (***Camino del infierno***, ***El canto del cisne***) y la "estancia" de ***Santos Vega vuelve***, donde se produce un "duelo" con el diablo. Esta figura de la ***mansión sobrenatural***, que se aleja en mayor o menor grado del mundo de lo *cotidiano*, desaparecerá casi por completo en los años sucesivos, al imponerse el *modelo optimista del sentimiento*.

Hay también, aunque ahora ubicadas en el *interior*, algunas ***casas precarias***, como el rancho humilde, poco más que una tapera, que se ve en ***La tierra será nuestra***. Sin embargo, esta vivienda es el valor más preciado por la *familia* que se ve obligada a mudarse a la *ciudad*. La *casa precaria* es, todavía en los 40, la vivienda de la *pobreza digna*.[45]

En otra variante, la *casa rural* ha progresado, acercándose a lo que podríamos llamar una "chacra". Se conservan aquí las connotaciones de *trabajo honrado*, hospitalidad, y de una vida física y moralmente saludable. Un buen ejemplo es ***Volver a vivir***, que despliega todo un *recorrido moralizador* en el que un joven *estudiante* abandona su hogar en la *ciudad*, abrumado y avergonzado al descubrirse sus mentiras, y termina en una humilde *casa de campo*, donde empieza una nueva vida, ligada al trabajo físico saludable. En el final, sin embargo, regresa al hogar paterno, ya lavadas sus culpas.

Empieza también a perfilarse, de a poco y lateralmente, una figura que será muy común en las décadas siguientes: la ***casa soñada***, aquella que no se muestra porque está en la imaginación y los anhelos de los personajes. Desde los 40 en adelante, los personajes empiezan a soñar con una simple "*casita con jardín*",[46] al decir de los *novios* de ***Los martes orquídeas***.

Las comidas y bebidas

En los años 40, la ***mesa de los pobres*** se define más claramente, y a la vez se va "llenando" cada vez más, en varios sentidos. Es común, ahora, que la cámara se detenga en ciertos detalles de los almuerzos o cenas familiares.

[45] En ***Camino del infierno*** (Saslavsky - Tinayre, 1946) vemos un rancho humilde del interior, y una "pieza" en el barrio pobre suburbano. La película es un *melodrama* con tintes policiales de desenlace trágico, y las figuras sólo tienen la función de ubicar socialmente a los personajes en determinados momentos.

[46] Totalmente marginal, y extraña a las configuraciones *imaginarias* de la época es, en cambio, la *vivienda soñada* por el *arquitecto* rico de ***Mirad los lirios del campo***: un gigantesco edificio futurista, con "*todos los servicios*", asociado a los peligrosos excesos de "la razón".

Paradójicamente, la *mesa de los pobres* empieza también a ser valorada por los *ricos*. Así, la joven *rica* de ***Isabelita***, al zambullirse en la vida de los *pobres*, conoce por primera vez lo que es la "*pizza con fainá*" en un recorrido por el *centro*, y también la *mesa familiar* con "*fideo con guiso y vino barato*", que a ella "*le raspa y le cuesta tragar*".

En ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** vemos una *cena* compartida por los compañeros de trabajo, en casa de una *vendedora*, cuya sobremesa se transforma en un verdadero show en el que varios personajes "cantan" y bailan. En esta *cena* se harán posibles varios encuentros *sentimentales*, entre ellos el de la protagonista, una joven *rica* que se hace pasar por *vendedora*.

Pero también la ***mesa de los ricos*** se hace ahora más frecuente y definida, tal vez más que la de los *pobres*. Pareciera, incluso, que el número del personal doméstico, la vajilla y las copas en la *mansión* aumenta con los años, en un gran despliegue ceremonial (***Camino del infierno***, ***Casamiento en Buenos Aires***, ***Mirad los lirios del campo***).

Paralelamente, empieza a conformarse un sistema de significaciones más estable, mediante la oposición o comparación entre distintas figuras. Por ejemplo, en ***Cándida millonaria***, película de por sí basada temáticamente en las oposiciones sociales, está la gran *mesa de los ricos*, también ciertas "tradiciones de la tierra" española (*turrones y sidra*), pero mientras tanto el servicio doméstico come modestamente en la cocina. En ***La luz de un fósforo*** una de las señoras que comparte la *mesa de los ricos* confiesa que "*se muere por las tortas fritas*": sucede que la señora, antes de acceder a la *mansión*, ha sido una humilde "pantalonera". Como se ve, el cine empieza paulatinamente a representar las oposiciones sociales, generalmente en términos de movilidad y progreso.

En ocasiones, el sistema significante adquiere una notable complejidad y valor, al irse consolidando las distintas figuras y sus valores semánticos. Por ejemplo, la gente *rica* ya se inclina en sus preferencias por el ***té*** (***Los martes orquídeas***), en tanto que el ***café*** se va configurando como la infusión urbana característica (***Volver a vivir***) y el ***mate*** empieza a desplazarse a los márgenes de la ciudad o el *campo* (***Volver a vivir***, ***Un bebé de contrabando***).

En los 40, es común que los *ricos* consuman con naturalidad *bebidas alcohólicas*: puede ser el ***vino*** en la sala de la mansión (***El hombre que amé***), un ***vermouth*** en un *hotel de lujo* (***El canto del cisne***), una botella de ***cognac*** (***Sinvergüenza***) o de ***whisky*** (***Mirad los lirios del campo***). Permanece, a su vez, la figura tradicional del ***champagne***, asociada todavía a la vida nocturna de *Buenos Aires* (***La rubia Mireya***).

Surgen, al mismo tiempo, algunas interesantes oposiciones significantes, como la que se observa en ***Isabelita***: mientras los *ricos* beben *whisky*, los

pobres brindan con *vino*. O en ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas***, en la que la muchacha *rica* rechaza el *champagne* y bebe simplemente agua. La muchacha, que acaba de regresar de su viaje de estudios en "*Norteamérica*", sorprende a los suyos con sus nuevas posturas *modernas* y liberales.

Digamos, por último, que la figura del ***brindis*** continúa abriéndose paso hacia el espacio de los espectadores, en una instancia de "*celebración de la vida*" que permite poner en palabras las valoraciones sobre el mundo. En el final de ***Volver a vivir***, por ejemplo, el muchacho que regresa al hogar cual hijo pródigo acepta, justo la noche de *Año Nuevo* y en medio de los abrazos, un *brindis* por el reencuentro familiar: "*todos reunidos con nuestros hijos*".[47]

La mujer: artífice de la familia

En ***Cándida millonaria*** Niní Marshall interpreta a una *galleguita* que consigue trabajo como sirvienta en la casa de un compatriota viudo y *rico* (*Marcial*). El hombre tiene dinero pero está solo, y es desatendido por su hija, una muchacha *moderna* que quiere ante todo preservar su propio *matrimonio*, amenazado por ciertas proposiciones de un ex novio. En Nochebuena, la sirvienta se queda en casa del *patrón*, y nace así el *amor* entre ellos, que se casan sin el consentimiento de la *hija*. Después de una serie de peripecias, se instala la sospecha sobre la ex sirvienta, ahora señora de la casa, en relación con la ausencia de unas joyas familiares, pero queda demostrado que ésta ha obrado en interés de la *familia*. En efecto, la mujer ha vendido las joyas a escondidas, pero lo ha hecho para salvar el honor de su nueva "hija", recuperando ciertas cartas comprometedoras. La *hija*, recién entonces, la acepta, justo cuando *Cándida* se entera de que ha quedado embarazada. Este tipo de relato, con su resolución *optimista*, ejemplifica bastante bien el modelo de la *integración familiar*, que en los 50 adquirirá una potencia y frecuencia notables. Por un lado, la mujer *pobre* se integra por vía del *matrimonio* a la familia *rica*, en lo que será la metáfora más común de la movilidad social. Pero también, y además de cumplir los objetivos deseables de *esposa y madre*, la mujer restaura el orden familiar cercado por *amenazas ocultas del pasado*. La mujer, con un notable protagonismo, es desde esta época la gran "constructora" de la *familia decente*. Hay también en esta película un per-

[47] Otras veces, el brindis resalta a un personaje en el relato (***La rubia Mireya***, Romero, 1948), y hasta puede estar dedicado a una yegua favorita en el hipódromo (***El mozo número 13***, Leopoldo Torres Ríos, 1941).

sonaje femenino secundario (la nueva mujer del cuñado de *Marcial*) que prefigura un nuevo tipo de personaje (que pronto empezará a ser común) que se opone siempre de algún modo a la *esposa y madre*. Es ésta una mujer "moderna", una "*intelectual*" ("*una mujer que escribe para otros, que no le cose los botones, que no viste a los chicos y que los deja solos en Navidad para irse a un Ateneo*"). En los 50, como veremos, incluso este tipo de mujer accede finalmente a la *familia*.

Es frecuente entonces, en la década del 40, encontrar una *mujer fuerte* cuyo protagonismo, paradójicamente, se dirige a reubicarse en el rol de *esposa y madre*. En el terreno de la comedia, un ejemplo puede ser la *mujer* de ***La danza de la fortuna***, que apoyándose en su poder económico lleva las riendas del relato. El protagonista masculino sólo es sujeto para poner en escena el despilfarro y la *mala vida*, de modo que la *mujer* debe asumir la tarea de sacar adelante el *matrimonio*.

En las películas más cercanas al pesimismo romántico, la figura se sostiene aunque "por la negativa": el destino de la mujer seguirá siendo el *matrimonio*, pero ahora éste no se concreta. En ***Camino del infierno***, igual que en varios casos similares, hay "otra mujer", una *mujer* "distinta" que trunca cualquier proyecto matrimonial. Aquí se llama *Laura*, una mujer misteriosa, maquiavélica, caprichosa, celosa y con gran voluntad de dominación. Es la *mujer artista*, la mujer "no domesticada", que puede esconder un *secreto* que, si se develase, la desprestigiaría socialmente en su dignidad. El "enigma" sirve como materia indeterminable para representar cualquier virtualidad no-femenina que la *mujer* pudiera tener. *Laura* es también una *mujer moderna*: tiene su propia empresa, y además una veta artística sin explotar, que la hace recitar y tocar el piano durante la película. La *otra mujer*, inversamente, es aquí la que puede traer de vuelta al protagonista a su vida auténtica y feliz: la *secretaria* con la que el hombre mantiene una relación clandestina y marginal, pero apasionada, en oposición a la vida monótona que tiene con su esposa. En este marco oscuro y pesimista, la felicidad del *matrimonio* no es posible.

Algo similar ocurre en ***Mirad los lirios del campo***, que contrapone con claridad argumentativa los dos modelos de *mujer*. Está por un lado *Olivia*, la *madre* que por amor y abnegación oculta la hija que ha tenido con *Eugenio*, y por otro *Irene*, intelectualmente provocativa, que seduce descaradamente a *Eugenio* ni bien lo conoce. *Olivia* es casi una "santa", significado que se refuerza con su muerte de "fiebre tropical" por curar a los *pobres*. En tanto que *Irene*, que ha perseguido al hombre de modo casi "masculino" para seducirlo, llegará a casarse con él, a pesar de que los dos son como "*el agua y el aceite*". El *matrimonio*, obviamente, fracasará, y el hombre sólo podrá redimirse de su error cuando ya sea demasiado tarde. Lo "misterioso" en la *mujer*,

prefigurado en este tipo de personajes, reúne toda la otredad de la que ésta puede ser capaz, y se convierte en peligro cuando la *mujer* transgrede las "fronteras de lo femenino", convirtiéndose en *artista*, profesional o sujeto "masculino" de la historia.

Contrariamente, el ideal de la *mujer esposa y madre* es tan fuerte que es capaz de resolver conflictos ajenos, además de presentarse como el único camino posible para acceder a un *matrimonio* feliz. En ***La cabalgata del circo*** (Soffici, 1945), se intenta de algún modo llegar a una síntesis entre ambos modelos antagónicos de *mujer*, en el marco de una historia que pretende ser la "historia argentina de los artistas". Aquí, la mujer *artista* está insatisfecha por no poder formar un hogar, y la tensión entre la vida de *artista* y el *matrimonio* articula todo su recorrido como personaje. De hecho, además, se trata de la historia de una "*familia de artistas*", paradigma del teatro nacional, que en el final se "asientan" en la *ciudad*, con la llegada del *cine* y la posibilidad de poner en escena la propia historia de sus vidas.

Otra cuestión que empieza a tomar relieve en los 40 es la de la ***reubicación de los hijos*** en el seno de la *familia*, entre los valores morales tradicionales y un mundo "moderno" que los lleva fuera de la vida familiar. Los *hijos* son ahora, generalmente, burgueses, *modernos* y adinerados, y con una suerte de aburrimiento o descrédito por lo *familiar*. Son jóvenes que no han tenido que trabajar para conquistar un lugar, y que viven una vida ociosa un poco alejados de los valores de los padres, situación que en el final se revierte. Esta "diferencia social" dentro de la *familia* la podemos ver en la mencionada ***Cándida millonaria***, cuando la *hija* deja solo a su padre el día de *Año Nuevo* por no aceptar a su nueva mujer, que es una "criada". Pero el padre, aquí, la reprende al recordarle que "*tu madre era así cuando te tuvo*". O en ***Isabelita***, cuando la *hija* aburrida y malcriada, que no le encuentra sentido a la vida, sigue los consejos del hermano ("*dedicáte al pueblo...*"). Está también el caso de ***Elvira Fernández vendedora de tiendas***, en la que la muchacha *rica* se mete a trabajar en la tienda familiar como *empleada*, ya que vislumbra en los *empleados* "*un jirón de vida*".

Sin embargo, aunque estos *hijos* se encuentren a veces perdidos o estén levemente *descarriados*, terminarán afirmando tarde o temprano la profunda ética *familiar*. *Manolo*, el joven que da título a la película ***Sinvergüenza***, termina siendo el más *honrado* de todos, al cargar con las culpas ajenas y convencer al resto de la familia de la importancia de los "buenos valores".

En varias películas de la década, la cuestión de los hijos pequeños es clave para la *unificación familiar*. ***Un bebé de contrabando*** es una *comedia* de enredos sobre un bebé cuyo padre no aparece. Después de varias idas y vueltas, el protagonista (Luis Sandrini) virtualmente adopta al bebé como pro-

pio y, casi como un dato menor, en el final además se casa. Lo importante aquí es que la *construcción de la familia* se plantea como un hecho social: la paternidad no nace de la sangre sino del *amor* y la *honestidad*.

En ***Un bebé de París***, por lo contrario, la *unificación de la familia* llega recién cuando la *esposa* queda embarazada, después de haber intentado por todos los medios su deseada maternidad (mentir o robar un bebé, por ejemplo). El conflicto surge aquí porque la mujer que no puede tener un bebé siente que está perdiendo a su marido ("*me lo roba un niño que todavía no ha nacido*"), y la resolución llega de la poderosa mano *ordenadora del destino*, ya que finalmente la mujer queda embarazada.

El "buen patrón"

En el mundo del *trabajo* abundan en los años 40 los ***trabajadores de servicios*** (*choferes, mayordomos, corredores de seguros, mozos*, además del consabido *personal doméstico*), representación de una sociedad económicamente más compleja. Los *trabajadores de servicios* se presentan ahora en oposición más clara con los *ricos* que los emplean, no sólo porque unos trabajan y otros no, sino en toda una gama de distinciones estéticas, de ámbitos de diversión, de formas de vestir y conducirse. Los *ricos*, en los 40, ya miran con admiración este mundo de los "pobres", que no comparten pero que reconocen como más "real" y válido que el propio. Ya hemos citado los casos de algunas muchachas *ricas* (***Isabelita***, ***Elvira Fernández***), que se zambullen en la vida de la gente *pobre* para encontrar las claves de la felicidad y el amor.

Hay, de hecho, toda una gama de oficios representados durante este período, tales como *marineros, canillitas, futbolistas, jockeys, aviadores, militares, representantes, directores de radio, artistas*. Se presentan incluso algunos oficios disparatados, como el de "*domador de botines*" (***El mozo número13***), un hombre que camina incansablemente por su cuarto con la tarea de ablandar zapatos nuevos, al servicio de una firma "*norteamericana*". También esta diversidad laboral (al igual que la presencia frecuente de *extranjeros*, en su mayoría *italianos* o *españoles*) puede leerse como resonancia de una sociedad que, superada la crisis económica, se ha ido complejizando y modernizando.

En cuanto a los profesionales, los más profusamente representados en el período son los ***médicos***. Incluso algunas películas profundizan temáticamente en la cuestión de la *medicina*, como ***Mirad los lirios del campo***, que describe la formación de los profesionales en la *Facultad de Medicina*, y plan-

tea ciertas cuestiones de la ética profesional, como la disyuntiva entre el compromiso social y profesional o el éxito económico ("*la vida fácil de la especulación lucrativa*") relacionado con especialidades como la cirugía estética. Hay aquí varias escenas bastante descriptivas del ejercicio de la medicina: el diagnóstico, las *visitas* a domicilio en ambulancia, las curaciones y hasta una operación quirúrgica.

Sin embargo, lo más común es ver simplemente que el *médico* acude llamado por alguien de la *familia*, revisa someramente al paciente, y luego da su diagnóstico con eufemismos y prescribe soluciones de sentido común. En ***El canto del cisne*** el profesional, frente al estado de "*nervios crispados*" de la paciente, diagnostica que el mismo es consecuencia de la llegada de la "*hora crepuscular*", y de "*haber doblado el cabo de las tormentas*". La paciente, entonces, debe descansar. Pocas veces la actuación del *médico* es cuestionada por el relato, más allá de algunos chistes aislados sobre la cuestión, como sucede en ***La danza de la fortuna*** cuando el médico cirujano "olvida" su reloj dentro de la paciente, pero es perdonado porque igualmente ella se recupera ("*yo no soy infalible, la ciencia también se equivoca*").

Contrariamente, en este período la figura del ***abogado*** suele recibir una mirada más bien negativa. Así, el *abogado* de ***Un bebé de contrabando*** es un picapleitos que busca clientes en el bar, y arma y enreda cualquier situación con tal de "litigar". Luego extorsiona al padre del bebé y pretende también favores políticos ("*¿y qué sabe de mi candidatura a concejal...?*"). Algo similar sucede en ***La tierra será nuestra***, donde el *abogado* encarna los intereses de los poderosos que, a través de una justicia que siempre los beneficia, obtienen el desalojo de la *familia* campesina.

En el mundo del trabajo y las relaciones económicas la variante que mejor se perfila en la década del 40 es la de la representación metafórica de la "conciliación de clases", que corona en la figura del "***buen patrón***". Los *ricos* son "los que no trabajan", aunque realizan otro tipo de actividades, como el padre de ***Los martes orquídeas*** que, cuando dice que está ocupado, en realidad está jugando al golf en la oficina. El conflicto del capital con el trabajo, cuando se expresa, adquiere un tratamiento superficial que se resuelve en el plano *melodramático*. En películas como ***Isabelita*** el tema del *trabajo* y las clases sociales impregna todo el relato, de modo que se muestran rasgos sociales más concretos referidos a la diferencia entre *ricos* y *pobres*. Los personajes de Thorry y Lusiardo no soportan a "*esas pitucas*" frívolas, y se habla todo el tiempo de los *ricos* y los *pobres*, ya que Thorry es "*socialista*". Sin embargo, los conflictos se resuelven en el plano del *amor* y cualquier diferencia "política" es superada en planos supuestamente más altos y legítimos, como la *familia*, el *matrimonio*, el *verdadero amor*.

Lo único que se les reprocha a los *ricos*, de aquí en más, es el *despilfarro* de dinero, causante de conflictos y desequilibrios. Porque si antes el *despilfarro* era criticado sólo desde una óptica moral, ahora también lo es desde una perspectiva social. Por eso se valoran positivamente la *caridad* y las acciones *filantrópicas*. En ***La pródiga*** y en ***El mozo número 13*** hay *ricos* que ayudan a los *pobres*, que sacrifican su dinero para dárselo a los necesitados. En esta última las *damas de caridad* aparecen un poco ridiculizadas: hablan de la alimentación deficiente de los pobres ("*es un horror cómo comen estos chicos pobres*"), aunque también desconfían ("*no todo lo que parezca pobre es pobre: hay que indagar antes de dar*"), pero sin embargo el desprendimiento económico de los *ricos* es moralmente valorado.

El ***buen patrón*** es el empresario paternalista reivindicado por los relatos, muy lejos de cualquier mirada crítica o irónica. Por ejemplo, *Marcial*, el dueño de la fábrica de medias en ***Cándida millonaria***, que en *Navidad* deja en libertad al chofer y al "servicio", permite a las *obreras* terminar antes sus tareas, y les "ofrece" un aguinaldo. Antes de pagarles comenta: "*....nunca terminaremos de pagarles la alegría que les quitamos encerrándolas en los talleres... pero así está el mundo y así hay que tomarlo*". Las *obreras*, agradecidas, lo reciben arrojándole flores y aplaudiéndolo.

La figura del *buen patrón* y la resolución de los conflictos laborales adquieren en ***Elvira Fernández, vendedora de tiendas*** un carácter aún más nítido, y también aquí los mismos terminan desdibujándose en el terreno del *melodrama*. El *dueño* de las Grandes Tiendas es una persona buena y sensible, pero los *empleados jerárquicos* (los "*americanos*") son crueles e insensibles: exigen mayor competitividad, nuevos métodos de venta, "*gente joven con ganas de trabajar*". Corren rumores de que habrá rebajas de sueldo y se despedirá a los más viejos ("*¡a confeccionar la lista negra, señores...!*"). Los *trabajadores* inician la lucha con el "*trabajo a reglamento*", pero frente a los despidos consumados se declaran en *huelga*.

En tanto *Elvira* (Paulina Singerman), la hija del dueño, más libre y moderna, ha decidido vivir la "vida de los pobres" y se convierte en *empleada* rasa, sin que su padre lo sepa. Y entonces, en un movimiento más que significativo, es la hija del patrón quien *encabeza*, genuinamente, la protesta sindical. El conflicto se desata con todas las características de las luchas sindicales y políticas reales: huelga, manifestaciones, primera plana de los diarios que hablan del tema, pedradas a la casa del *patrón*. La *policía* reprime a los huelguistas, y el movimiento se extiende a otros gremios, llegan *periodistas* que son tratados como "*compañeros*", los líderes del movimiento son vistos como "*provocadores a sueldo*" y hasta interviene el gobierno. Pero el desenlace se resuelve en otro plano: *Durand* habla con los empleados ("*no como patrón, sino como*

amigo") y convencido de la justicia de los reclamos aumenta los sueldos y despide a los "*habilitados*". En el mismo movimiento *Elvira* se casa con el humilde *vendedor* del que se ha enamorado, el que es a su vez ascendido a *gerente general*. Apenas disimulada por el final *melodramático*,[48] se ha impuesto la conciliación de clases,[49] dejando las relaciones laborales intactas.

48 También en ***Yo quiero ser bataclana***, una típica comedia de Romero, hay un esquema social similar, esta vez ambientado en el mundo de los *artistas*, quienes se organizan "gremialmente" para defender a una vedette que ha sido sacada de su puesto. Basta aquí la amenaza de huelga para lograr las reivindicaciones propuestas.

49 María Inés Barbero, en su trabajo sobre la experiencia paternalista de Algodonera Flandria afirma que "*hasta mediados de la década del cuarenta, habían predominado las relaciones de cooperación y reciprocidad, y los conflictos habían sido localizados y aislados. Pero la irrupción del peronismo... y el avance de la sindicalización modificaron las condiciones...*". María Inés Barbero y Mariela Ceva: ***La vida obrera en una empresa paternalista*** en Fernando Devoto y Marta Madero (comp.): ***Historia de la vida privada en la Argentina***, Tomo 3, pag. 160.

Los años 50

El mundo en los años 50

A partir de **1950** se calienta la Guerra Fría, con el enfrentamiento entre las dos Coreas y los primeros ensayos nucleares soviéticos.

En el terreno deportivo, se juega el Campeonato del Mundo en Brasil, pero la alegría de los locales se ahoga en la final cuando el modesto equipo del Uruguay derrota a los brasileños por 2 goles a 1, en lo que se llamó el "Maracanazo".

En la Argentina, 1950 es oficialmente el "Año del Libertador General San Martín", ya que todos los documentos públicos, diarios, revistas e impresos debían encabezarse con esa frase. El gobierno clausura 40 diarios opositores que no incluyen la frase, lo que sumado a la expropiación de las existencias de papel de diario y al férreo control a las radios le da un control cada vez más amplio de los mecanismos de difusión en todo el país. En el mismo año se crea la Comisión Nacional de Energía Atómica y la Ciudad Universitaria de Buenos Aires.

Quizás el acontecimiento más importante del año **1951** haya sido el inicio de la comercialización para fines civiles de las computadoras, en los Estados Unidos y Gran Bretaña. También en los Estados Unidos se comienza a transmitir televisión en colores, con un especial musical en la cadena CBS. Va surgiendo, para esa época, un nuevo ritmo que habría de revolucionar la música del siglo XX: el rock and roll.

En nuestro país se crea la televisión argentina el 17 de octubre de 1951. El gobierno expropia ese año el opositor diario *La Prensa* y lo entrega a la Confederación General del Trabajo.

Surgen ese año los primeros indicios de que el ciclo económico expansivo entraba en crisis: por primera vez durante el gobierno de Perón el salario real disminuye. Una huelga ferroviaria culmina con la detención de 2000 obreros.

Pero es también el año del aplastante triunfo de Perón en las elecciones, en las que por primera vez votan las mujeres.

Se inaugura la Ciudad Infantil, se funda el ISER (Instituto Superior de Enseñanza en Radiodifusión) y se publica *La razón de mi vida*, de Eva Perón. El país asiste orgulloso al triunfo de la representación nacional en los Primeros Juegos Panamericanos, celebrados en Buenos Aires, y al primer campeonato del mundo ganado por Juan Manuel Fangio.

En **1952** estalla una revolución en Bolivia, donde un alzamiento popular prácticamente destruye al ejército que había impedido la asunción de Víctor Paz Estenssoro, del Movimiento Nacional Revolucionario, triunfante en las elecciones.

En Cuba, Fulgencio Batista encabeza un golpe de Estado, el mismo año que Puerto Rico se convierte en "estado asociado" de los Estados Unidos.

Aparecen las "películas tridimensionales" y la radio a transistores Sony, mientras Estados Unidos prueba la bomba de hidrógeno, quinientas veces más potente que la bomba atómica.

El 26 de julio muere en Buenos Aires Eva Perón. Aunque se inaugura el Autódromo de Buenos Aires, el año es signado por la austeridad: se raciona la carne vacuna, la electricidad y la nafta, se congelan los salarios y se suspenden por dos años las paritarias.

Dos noticias de diversa magnitud, pero de similar importancia, sacuden al mundo en **1953:** el fin de la guerra de Corea, con un saldo de cuatro millones de muertos y una nación dividida en dos, y la muerte de José Stalin, el conductor de los destinos de la Unión Soviética tras la muerte de Lenin.

En la Alemania oriental un alzamiento obrero es reprimido por la invasión de los tanques soviéticos. En los Estados Unidos, la aparición de la revista *Playboy* con Marilyn Monroe en su portada con un insinuante vestido causa conmoción.

En la Argentina se funda el Instituto Nacional de Previsión Social y se crean la Confederación General Económica (agrupamiento de los empresarios nacionales) y la Unión de Estudiantes Secundarios.

Una bomba causa siete muertos mientras dirige un discurso el general Perón; en represalia partidarios del gobierno incendian el Jockey Club, y las sedes de los partidos Socialista y Radical. El clima político se enrarece.

Paradójicamente, el lema de la época "¡Alpargatas sí, libros no!" no se cumple, ya que durante el año se editan 51 millones de ejemplares de libros, record por habitante durante todo el siglo XX.

En **1954** la guerra de Vietnam culmina con la independencia de este país, y el imperio francés soporta además el comienzo de la guerra de liberación nacional en Argelia.

En América latina un golpe de Estado apoyado por la CIA derroca al presidente constitucional guatemalteco Jacobo Arbenz; más al sur, en el Paraguay, comienza la prolongada dictadura del general Alfredo Stroessner.

En la Argentina hay un cambio de tendencia económica, con una suba del salario real del 12% y una inflación en baja. El apoyo al gobierno se expresó en las elecciones a vicepresidente (ante la vacante dejada por la muerte de Hortensio Quijano): Alberto Tesaire derrota a Crisólogo Larralde, con el 62% de los votos.

Se tensa la relación entre gobierno e Iglesia Católica: se sanciona la ley de divorcio y se reabren los prostíbulos.

Juan Manuel Fangio logra su segundo campeonato mundial en la fórmula 1, y Pascual Pérez se consagra como el primer argentino campeón mundial de boxeo.

1955 es el año de la caída del gobierno de Perón, un acontecimiento de importancia a escala internacional. Después de una serie de enfrentamientos entre el gobierno y la oposición (sobre todo la Iglesia Católica), en junio aviones de la Marina bombardean la Plaza de Mayo, en un intento de asesinar a Perón, con el saldo de centenares de civiles muertos.

El 16 de setiembre se produce el golpe militar que depone al gobierno constitucional, bajo la direc-

ción de Eduardo Lonardi, un general "nacionalista". El golpe, autodenominado "Revolución Libertadora", tiene una segunda etapa en la que el general Aramburu releva a Lonardi, acusado de no "desperonizar" la vida argentina con suficiente énfasis.

Mientras tanto, se van creando nuevas instancias políticas en el mundo: los países con gobiernos comunistas constituyen el Pacto de Varsovia, un acuerdo de defensa mutua militar entre la Unión Soviética y sus aliados.

En abril de 1955 se reúnen representantes de veintiséis naciones asiáticas y seis africanas en Bandung, Indonesia, en la primera conferencia de los estados poscoloniales. Comienza a utilizarse una nueva categoría política, el "Tercer Mundo", que identifica a aquellos países que intentan tomar distancia de la bipolaridad de la "Guerra Fría".

En el "primer mundo" se inauguran dos símbolos del capitalismo expansivo: el primer local de McDonald's y el parque temático Disneylandia.

En **1956** la Unión Soviética inicia paulatinamente su proceso de "desestalinización", atacando la intolerancia, brutalidad y abuso de poder durante su prolongado mandato. Son liberados ocho millones de presos políticos y rehabilitados póstumamente miles de dirigentes que habían sido asesinados.

En América latina el movimiento encabezado por Fidel Castro se alza en Sierra Maestra contra la dictadura de Batista, mientras que otro dictador, el nicaragüense Anastasio Somoza, es asesinado y será sucedido por su hijo.

Dos nuevas estrellas juveniles se consagran durante 1956: el cantante estadounidense Elvis Presley, y la actriz francesa Brigitte Bardot, que habría de convertirse en un nuevo mito sexual.

En la Argentina el gobierno militar deroga las reformas constitucionales de 1949, y fusila al general Valle y a los cerca de 30 participantes de un alzamiento cívico-militar que pretendía el regreso del general Perón. Una epidemia de poliomielitis deja casi 3000 muertos a lo largo del año.

1957 marca el punto de partida de una nueva era, cuando la Unión Soviética lanza el Sputnik I, el primer satélite artificial, tomando así ventaja en la carrera espacial sobre los Estados Unidos. En noviembre está ya en órbita el Sputnik II, que lleva a bordo a la perra Laika. En Europa se crea la Comunidad Económica Europea, también conocida como Mercado Común Europeo.

En Haití comienza la feroz dictadura de François Duvalier, mientras en la Argentina se fija fecha para las elecciones, y la Unión Cívica Radical se divide en dos: Ricardo Balbín encabeza la Unión Cívica Radical del Pueblo y Arturo Frondizi la Unión Cívica Radical Intransigente.

El gobierno de la "Revolución Libertadora" crea el Instituto Nacional de Cinematografía, la Escuela Nacional de Arte Dramático y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el ámbito universitario se fundan las escuelas de cine de las universidades de La Plata y del Litoral.

En **1958** el general De Gaulle encabeza el gobierno francés que redacta una nueva constitución que da lugar a la Quinta República. Su principal tarea será resolver ordenadamente el irreversible proceso de independencia de las colonias.

Muere el papa Pío XII, y lo sustituye Juan XXIII, que sorprende con sus medidas renovadoras.

En la Argentina triunfa en las elecciones la fórmula Arturo Frondizi-Alejandro Gómez, apoyados por el peronismo proscripto. En medio de grandes convulsiones sociales, se sanciona la Ley de Asociaciones Profesionales y una ley de amnistía que no incluye a Perón ni al peronismo.

En contra de sus promesas electorales, Frondizi concede la exploración y explotación del petróleo a capitales extranjeros. El gobierno empieza a perder apoyo, y decreta el estado de sitio. El vicepresidente Gómez se ve obligado a renunciar.

También en contra de lo prometido, el gobierno reconoce las universidades privadas. Se fundan el Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), el Fondo Nacional de las Artes, Yacimientos Carboníferos Fiscales y, en el ámbito privado, el Instituto Di Tella. La Universidad de Buenos Aires forma su propia editorial, Eudeba.

En el mundial de fútbol de Suecia, Brasil se consagra campeón, de la mano del joven astro Pelé. La Argentina regresa humillada del mundial, tras la catastrófica derrota por 6 a 1 contra Checoslovaquia.

El acontecimiento político internacional del año **1959** es el triunfo de la revolución cubana encabezada por Fidel Castro, que derroca al dictador Fulgencio Batista, y que poco después se declara como socialista. El argentino Ernesto "Che" Guevara es nombrado Ministro de Industria, y su figura comienza a ser conocida internacionalmente.

Una sonda soviética llega a la Luna, dando un monumental paso adelante en la carrera espacial. En Estados Unidos aparece a la venta una nueva muñeca llamada "Barbie", que llegaría a venderse por centenas de millones a lo largo del tiempo.

En Francia, 1959 es el año de la nouvelle vague (nueva ola), que habría de renovar el cine mundial.

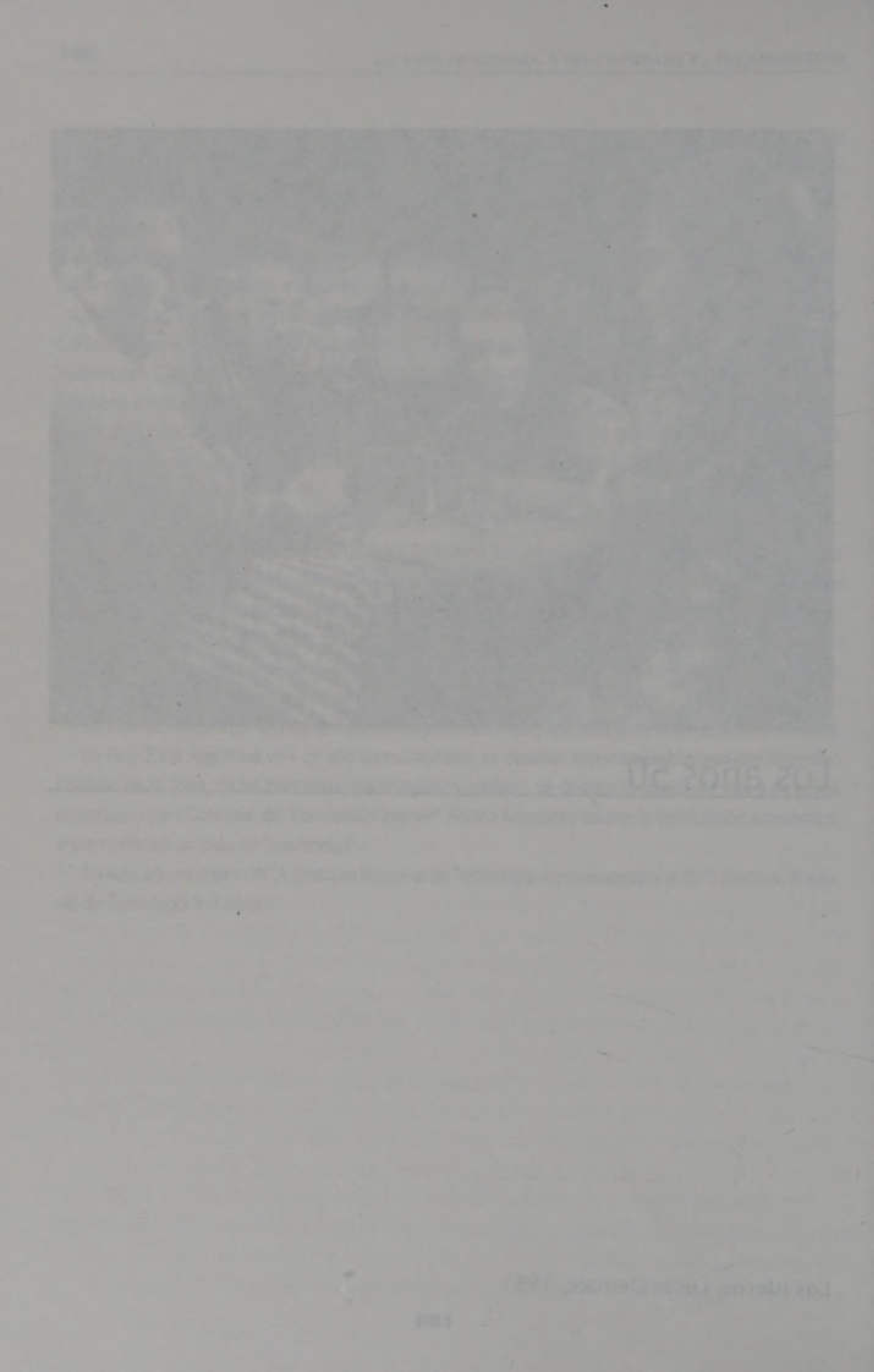
La República Argentina vive un año convulsionado: se desatan importantes huelgas (del frigorífico Lisandro de la Torre, de los bancarios, metalúrgicos y textiles), se declara el estado de sitio y se aplica el represivo plan Conintes, de "conmoción interior". Alvaro Alsogaray asume la conducción económica, implementando un plan de "austeridad".

En este año se crea el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria), y el INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial).



Los años 50

Los isleros, Lucas Demare, 1951



La retórica del sentimiento

Un modelo de representación compacto

Durante la década del 50 (más precisamente desde los últimos años 40), el cine argentino construye y consolida un *modelo de representación* compacto y coherente, casi sin fisuras, sobre la base del *optimismo sentimental*, el *triunfo de la familia* y el *trabajo honesto*. Las estructuras y recursos narrativos son ahora más complejos y sutiles, pero siempre al servicio de una *argumentación* que construye una visión del mundo *ordenada*, completa y tranquilizadora.

Hay, por ejemplo, argumentos de *estructura circular*, en los que se retoma al final una situación que se ha planteado al comienzo del relato (***La trampa***, ***La fuerza ciega***, ***Vidalita***, ***La vendedora de fantasías***). Pero no se trata de un simple "adorno" estético, ya que con este recurso el relato reordena las claves de un *pasado* ignominioso o dudoso, y les asigna un sentido claro y unívoco. Esto es, el *racconto* funciona como tranquilizadora instancia de *aclaración de lo oscuro del mundo*.

Los entramados de los relatos, habitualmente, sugieren también la existencia de un factor ordenador oculto para la diversidad vital de lo *cotidiano*, algo así como un *destino* ineluctable, garante del *sentido de la vida* y organizador de todas las asignaciones de valor. Pase lo que pasare, puede pensarse, "*la verdad al final siempre triunfa*". Todos los engaños y mentiras, aún las "bien intencionadas", salen a la luz finalmente para el bien de todos.[50] La ***fuerza ordenadora del destino*** es el origen causal de los avatares de los personajes, en innumerables casos: un accidente de tránsito permite que se frustre "casualmente" una maniobra *criminal*; una *muchacha solitaria* de la *gran ciudad* no puede suicidarse por la presencia fortuita de un desconocido, que terminará siendo "el hombre de su vida"; un *delincuente* envía a un niño con un paquete que oculta una granada, pero el *destino* hace que, tras una curiosa peripecia, la granada estalle en manos del desalmado criminal; etc. Incluso, es

[50] En algunos filmes de inspiración "pirandelliana", en los que la vida social misma es entendida como *farsa*, el modelo presenta su contracara. En ***Todo un héroe*** el personaje termina sucumbiendo ante la fuerza de una mentira que él mismo ha inventado.

común que haya participaciones *sobrenaturales* directas (la voz de *Jesús* o de la *Virgen* puede aconsejar sabiamente a los personajes), y que las predicciones de *buenos* y malos "*agüeros*" se cumplan al pie de la letra.

La encarnadura de esta fuerza invisible e inefable suele ser, ahora más definidamente, el ***amor***, que siempre opera para que suceda *lo que tiene que suceder*. Tan grande es la fuerza del *amor*, que la línea causal que va del enamoramiento a la boda generalmente es simplificada o elidida: lo común es que se pase directamente del primer *beso* a la *boda*, dando por sobreentendidos los pasos intermedios. E inversamente, el *matrimonio* mismo contribuye a que el *amor* finalmente se concrete. En ***El hombre que debía una muerte***, por ejemplo, un *delincuente* se casa con una mujer con el siniestro objeto de asesinarla pero, como la mujer realmente lo ama, el hombre termina matando a otra mujer, su perversa cómplice. El *amor* ha protegido a la muchacha buena, y "castigado" a la inconveniente.

En la contracara del modelo está la *argumentación* que indica que "*una pasión desmedida* (o inapropiada) *desencadena desgracias*". Arrastrados por la "fuerza ciega" de la pasión, son varios los personajes que sucumben trágicamente.

Intimamente enlazadas con las figuras de la *vida familiar* están aquellas que promueven el *trabajo honrado* como garantía de una vida saludable y provechosa. Para los humildes *obreros* u *oficinistas*, el austero camino del empleo (en oposición a otras inciertas aventuras económicas) es finalmente recompensado. Los *pobres* tienen, entonces, las claves del *sentido común* que llevan a la felicidad: el *trabajo honrado*, el *amor sentimental*, la *vida familiar*.

Cuando las *causalidades sentimentales* entran en conflicto con otras de carácter *racional* o *intelectual*, las situaciones tienden a resolverse en favor de las primeras. Si un personaje se salva de un grave peligro o enfermedad, es porque han intervenido *Dios* y además *los médicos*. Es más: los médicos suelen participar de los ruegos y peregrinaciones de fe. La confianza en el *destino* otorga a los personajes, y sobre todo a los *pobres*, una particular sabiduría: con la fuerza del "*corazón*" pueden enfrentar con éxito cualquier argumento "académico". En la misma línea, la mayoría de los conflictos laborales, económicos, institucionales y hasta *policiales*[51] son resueltos según la *lógica pasional* del "*corazón*".

La simplificación que divide con claridad los bandos de la *ley* y el *hampa* (en el marco de la "*eterna lucha entre el bien y el mal*"), permite también justificar ciertos desbordes institucionales: como están del "lado correcto", y como *la*

[51] P. ej. en ***Si muero antes de despertar*** se evita un *crimen* gracias a las oraciones de un niño y a la oportuna intervención *policial*. "*¿Dónde está tu Dios ahora?*", pregunta el secuestrador al niño, justo un instante antes de que la *Policía* llegue para abatirlo.

verdad siempre triunfa, los *policías* se permiten mentir, disfrazarse de *delincuentes* y apelar a los recursos del "corazón" para cumplir con su misión.

Aunque existen, en los argumentos, las "responsabilidades personales", éstas por lo general se enmarcan en el contexto más amplio de las determinaciones inefables de un orden superior. Los "errores" de los personajes (que ellos mismos se encargan de enmendar), terminan subsumidos en una *causalidad* más amplia y poderosa, son sólo accidentes del "orden de las cosas", orden que puede ser aprehendido desde la fuerza del *sentimiento* y el *sentido común*.

Esta confianza *optimista* en la claridad del mundo puede leerse también en lo "no dicho" o "no mostrado", en las omisiones y lapsus. Es común, en este sentido, que una *elipsis* cumpla la función de ocultar algún elemento que pueda resultar perturbador para la lógica argumentativa, dejando así en la oscuridad el "mecanismo ordenador del mundo". Por ejemplo, la vida de los *artistas* frecuentemente produce enfermedades, pero permanece en las sombras la explicación de tan extraña causalidad.

No hay en este *modelo tradicional* (podríamos llamarlo también "*modelo del sentimiento*" o "*modelo optimista*") ambigüedades en el mundo representado. Y si las hay, invariablemente son "aclaradas" hacia el final, merced a los artificios narrativos y retóricos. Los factores que perturban el *orden* terminan siendo eliminados por la "fuerza de los hechos": los *amantes* que amenazan a la familia mueren o se alejan, los *delincuentes* se regeneran, y así con todo. Lo *peligroso* del mundo se asigna a las oscuras fuerzas de la naturaleza (el *río*, la *montaña*), al *salvajismo* de los *orígenes* (los *indios*, los abusos patronales), o al mundo del *hampa*, más o menos controlado por las fuerzas de la ley, pero ningún peligro impedirá ahora el "final feliz".

En general, todos los factores expresivos (música, voces en off, encuadres y angulaciones de cámara) tienden a confluir en una representación unívoca del mundo, y a lo sumo aparecen pequeñas *disonancias*, que siempre ocupan un lugar secundario en la trama y no llegan a afectar la *transparencia y coherencia del mundo representado*. En suma, en la confluencia de las operaciones retóricas y estéticas, la multiplicidad de argumentos se reduce en el *modelo tradicional* a unas pocas y sólidas *argumentaciones*, verdaderas "*tesis*" acerca de los hechos del mundo.

Un arsenal "maduro" de recursos expresivos

En los años 50 nuestro cine ha adoptado ya un afinado arsenal de recursos expresivos provenientes de la tradición cinematográfica, pero privilegian-

do algunos y apropiándose de otros de manera novedosa. En un cine fuertemente marcado por la matriz del *melodrama*, la ***música*** ocupa un lugar privilegiado. Desde su uso ***incidental***, que subraya o anticipa las situaciones dramáticas, hasta la potente y explícita retórica de la ***canción*** (especialmente el *tango*) la *música* conforma un nítido sistema significante: los *violines* remarcan el carácter *sentimental* de una escena, el *acordeón* acompaña los festejos, y la *guitarra* las situaciones de *soledad* o *tristeza*. Las orquestaciones, por su parte, apelan a un tono *dramático*, *épico* o *triunfal* para definir diversas situaciones. En ocasiones las *figuras* son aún más precisas: la *marcha nupcial* acompaña o anticipa una *boda*, la *marcha fúnebre* una muerte, la *música sacra* acompaña invariablemente las escenas en la *iglesia*, y los temas de *tono infantil* subrayan las apariciones de niños. Al *mundo rural* corresponde invariablemente el *folklore regional*. Otras veces, la música adquiere un tono paródico: las actitudes de resonancias *militares* suelen ser acompañadas de burlones *comentarios* musicales de tono *marcial*, y los personajes *pícaros* o farsantes de frases musicales "juguetonas".

En todos los géneros abundan las *escenas musicales*, herederas de los orígenes del sonoro, que detienen la línea del relato e instalan una comunicación artística *directa* con el espectador, en una modalidad que anticipa los usos *televisivos*. Las *escenas musicales*, merced al *anclaje* de las *letras* de las canciones, reafirman las asignaciones de sentido. Si el film narra las peripecias de un muchacho humilde que sueña con embarcarse, una mujer canta: "*Riachuelo de barrio querido... tus aguas grises reflejan al que viene, al que se aleja, y al que nunca volverá*" (**Juan Globo**). En una comedia dramática que trata sobre la *mujer moderna* y el matrimonio, la reconciliación de la pareja se festeja con una escena musical en la que la esposa canta: "*si Julieta llena de hijos, de Romeo fuera esposa, los amantes de Verona romperían toda la loza...*" (**Cosas de mujer**). La fiesta de la primavera se acompaña con una "*canción medio loca que quema la boca y canta por cantar... feliz canción, primavera en llamas que canta en la rama del corazón*" (**Ayer fue primavera**). En todas estas variantes, y en una innumerable cantidad de casos más,[52] la *canción* es un privilegiado mecanismo que produce *emociones*, pero también *sentido*.

Otro recurso, hoy anacrónico, que resulta común y hasta abusivo en el período es el de las ***voces narrativas en off***, que con frecuencia presentan o

[52] Los ejemplos son muchos: el sufrimiento de los trabajadores (**Las aguas bajan turbias**) se anticipa con la canción: "*soy un pobre mensú, que al amanecer hacia el monte va. Yo era muy feliz, en mi rancho con mi cuñá*". En **La fuerza ciega**, la artista se queja de su marido cantando en el escenario "*sus celos no me dejan respirar... Cotongo, por favor, dejáte de embromar*". Hay también una canción que remite directamente al tema del film: "*no luches contra el destino que es como una fuerza ciega*".

cierran los relatos, y que invariablemente también los interpretan de modo explícito y redundante. Estas "confiables" voces impersonales, además de presentar personajes y situaciones, *opinan* fuertemente sobre los mismos. Las *voces* son investidas de un halo de verosimilitud con un recurso habitual: en algún punto, lo que dice la voz coincide con lo que muestra la cámara, y entonces resulta "demostrado" que la *voz* no miente.

Las *argumentaciones* que proponen estas *voces en off* son recurrentes. Un tema frecuente es el de la *ciudad en ebullición*, que se presenta en un movimiento de acercamiento que escalona las imágenes desde los grandes planos generales hasta las tomas cercanas, al tiempo que el texto *en off* va de las definiciones generales a la historia particular que habrá de relatarse.[53] En estos casos, la *ciudad* se presenta como un *problema* que los relatos fílmicos se encargan de *resolver*, conjurando sus peligros.

La *argumentación* puede girar también en torno de valoraciones más generales, tales como "*la eterna lucha entre el bien y el mal*", o "*los peligros de la pasión desmedida*".[54]

Ahora bien: si en las presentaciones las *voces en off* establecen el contexto y el sentido del relato, en los finales éstas sirven para abrirlo al mundo *real* y *actual*. El sacrificio de los *mensús* en **Las aguas bajan turbias** adquiere así una dimensión fundacional cuando la *voz* sentencia: "*la muerte de Báez, de Rufino Peralta y de tantos otros, no había sido inútil. Su sangre [...] había sido fecunda como una semilla plantada en el corazón de los mensús, dejando su herencia a los hijos de un mañana mejor...*".

En cuanto a los recursos más genuinamente *cinematográficos* (**encuadre**, **movimientos de cámara**, **puesta en escena**, **iluminación**) el *modelo tradicional* tiene también sus predilecciones. Son frecuentes los *primeros planos melodramáticos*, que muestran largamente los rostros enamo-

[53] La similitud en el uso del recurso es sorprendente. En **Sucedió en Buenos Aires** la voz dice: "*he aquí el escenario donde va a desarrollarse esta historia: Buenos Aires, la inmensa ciudad donde todos los días millones de personas luchan, sufren... triunfan y sueñan*". Y en **Rodríguez supernumerario**: "*Buenos Aires, la gran ciudad, se mueven sin descanso tres millones de personas. ¿Quiénes son? ¿Adónde van esos seres anónimos que pasan a nuestro lado, y a los que tal vez nunca volveremos a ver?*". Muy tempranamente, **Piantadino** (Francisco Mugica, 1950) ya parodia este recurso, cuando los personajes, en una sala de proyección, miran y comentan una película que se llama también "*Piantadino*". Sobre un plano general del obelisco, una *voz en off* parodia la conocida figura: "*ésta es la sinfonía de la gran ciudad, a la que localizamos en la bien llamada encrucijada de Salcipuedes...*"

[54] La voz que presenta **Si muero antes de despertar** dice: "*en lo más hondo del corazón humano, está escrita esta gran verdad: solamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal [...] hoy vamos a contarles de otra manera la misma historia...*". En **La fuerza ciega** dice la voz en off: "*he aquí el drama... el amor, la pasión, la maldad... y para desencadenar el drama, una fuerza... una fuerza enorme, la fuerza ciega*".

rados, emocionados o sufrientes. Y también los *planos generales*, puestos ahora al servicio de mostrar los grandes escenarios y las coreografías, y a veces funcionales a las *puestas en escena "teatrales"* que aún subsisten. Los *planos de detalle* son ahora utilizados más asiduamente, e indican aquello a lo que debe prestarse atención en una escena.

Entre los ***movimientos de cámara***, sobresale uno destinado a subrayar el carácter *melodramático* de determinadas situaciones: la cámara se mueve en *rápido travelling de acercamiento* hasta encuadrar en *primer plano* al personaje. El movimiento, de carácter no realista (generalmente acompañado por un rasgo musical equivalente), es una fuerte señal emotiva que traslada el eje del sentido desde la historia narrada hacia la interioridad del personaje, subrayando su carácter pasional. Una función similar cumplen los lentos *travelling laterales* que recorren los rostros de los personajes secundarios.

En busca de una mayor "*expresividad*", aparecen de tanto en tanto las ***metáforas visuales***. La imagen de un rostro reflejado en el agua, que se rompe por la caída de una piedra, indica la ruptura de las ilusiones de la muchacha enamorada. La superposición del rostro de la misma muchacha con la imagen de la *Virgen*, apunta a dotarla de un aura de "santidad". Los relámpagos y la lluvia en una noche de tormenta anuncian escenas de violento dramatismo, y un solitario rayo de luz sobre los ojos de un hombre anticipa que éste perderá la vista.

La apropiación de recursos estéticos ha tenido más de un rasgo original, como el uso, en ciertas escenas, de la célebre ***iluminación*** "*expresionista*" proveniente del *cine negro* americano. Los fuertes contrastes de luces y sombras (*claroscuro*), las inquietantes escenas nocturnas con luces rasantes, no han sido aquí patrimonio del género *policial* sino que se han desplegado en *melodramas y comedias* para significar situaciones de peligro o desequilibrio. Claro que luego, indefectiblemente, estas "*escenas negras*" se habrán de contrapesar con otras de carácter más realista, en las que la iluminación plana y los encuadres estables regeneran el lado claro del mundo.

También el ***vestuario***, los ***gestos*** y los ***registros lingüísticos*** se alternan o complementan en la tarea argumentativa, conformando también ellos sistemas significantes estables. A partir de algunos rasgos recurrentes, ahora es posible reconocer "a simple vista" el carácter de la mayoría de los personajes: el *saco* y la *corbata* pueden significar que el personaje es *oficinista*, o tal vez *estudiante*, o un *jefe policial* (en oposición al *uniforme* usado por los subalternos). Un *pobre* puede vestir *saco y corbata* en situaciones importantes, aunque esto suele dar lugar a escenas cómicas: baste recordar la figura de Luis Sandrini enfundado en su traje demasiado ajustado, o la tragicómica presencia de Pepe Arias, preocupado por el cuidado de su traje de oficinista ("*con*



La vendedora de fantasías, Tinayre, 1950

El lado oscuro del mundo, cuando aparece en las películas, termina invariablemente disuelto en una tranquilizadora operación retórica. En ***La vendedora de fantasías*** *el mundo del hampa, con sus escenas iluminadas en "claroscuro" a la manera del cine negro americano, se disuelve al final cuando se sabe que "todo ha sido un sueño".*

la ropa no se juega, la ropa es sagrada"). Ahora bien: un traje arrugado y una corbata suelta, en un hombre desaliñado y sin afeitar, indican con seguridad la presencia de un *delincuente*, o quizá de un *rico* que se ha *descarriado*. Una *capa* y un *lazo al cuello* representan a un *poeta*, el *moño* y el *maletín* a un *médico*, el "*frac*" a un *millonario*. En cuanto a los personajes femeninos, la "*mujer burguesa*" cambia permanentemente su vestuario, en tanto que una *muchacha decente* usa sobrios *trajes cerrados* hasta el cuello y cubre su cabeza con un sencillo *pañuelo*. Una *prostituta*, en tanto, es reconocida por las vistosas *alhajas*, los *abrigos de piel* y el infaltable *cigarrillo*.

El fuerte poder expresivo de la ***gestualidad***, por su parte, se encarga de remarcar el *quién es quién* del mundo de la representación, transparentando los *sentimientos* de los personajes al punto que éstos suelen engañarse entre ellos, pero rara vez "engañan" al espectador. Los *sentimientos* son la *verdad* de la vida que el cine revela en los *gestos*: el *amor*, la *ternura*, la *felicidad*, el *deseo*, el *desprecio* o la *burla* se evidencian en los *primeros planos*.

Y si los *sentimientos* igualan a los personajes, los usos de la ***lengua*** tienden a diferenciarlos, incluso socialmente. La distancia que media entre el *registro popular* de, por ejemplo, los chicos de ***Pelota de trapo*** y la *corrección lingüística* de las *comedias burguesas* de Schlieper es mayúscula. *Hablar bien* es el modo de los personajes *burgueses*, que a menudo utilizan el "*tú*" y hasta el "*usted*", pero *hablar bien* puede ser también el indicador de una falsedad: si el *corazón* (manifiesto en la expresividad de los rostros) nunca miente, las palabras suelen ser la fatal herramienta del engaño. También los *estafadores hablan bien*, como el cínico *Plechner* en ***Días de odio***, o los dudosos pretendientes de ***La trampa*** o ***El hombre que debía una muerte***.

Los *pobres*, por su parte, "*hablan mal*" (lo cual da lugar a infinidad de situaciones graciosas) pero son sinceros. En verdad, el *habla popular* despliega ahora un rico arsenal lingüístico, que establece un fuerte nexo con la *cotidianeidad* del espectador. Proliferan los *refranes*, los *apelativos* característicos (*pibe, payuca, chambón, viejo crápula, mosquita muerta*), los sobrenombres (*el Ronco, el Negro, Varsovia, el Turco, la Morocha, etc.*), los dichos y juegos de palabras, además de giros y expresiones cercanos al mundo del *fútbol* o el *turf*. Por su parte, la gente del *interior* utiliza entonaciones regionales, más o menos verosímiles, además de sus propios refranes ("*las penas con pan son menos*", "*más sabe el diablo por viejo que por diablo*"), sus apelativos específicos ("*niña*", "*patroncito*", "*prenda*"), sus sobrenombres ("*Toño*", "*Carancha*"), sus dichos, modismos y juegos de palabras ("*déjeme que me enrede en sus polleras [...] es que con usted tengo ganas de hacerme un nudo*").

Por lo contrario, la mirada sobre los registros *técnicos profesionales* oscila entre la respetuosa distancia y el rechazo desde el *sentido común*. Los *abo-*

gados hablan de *recusación, habeas corpus, libertad condicional* o *código de procedimientos*; los médicos de *retina, nervio óptico* o *shock nervioso*, y hasta los *curas* se permiten citas eruditas ("*quousque tandem, Catilina...*").

El mapa lingüístico del *quién es quién* incluye ahora una sutil diferenciación en la representación de los ***extranjeros***: los *inmigrantes trabajadores* (*italianos, polacos, gallegos, turcos, judíos*) se distinguen de los *extranjeros indeseables* (*delincuentes, prófugos*, etc.), sobre cuyo origen no se especifican datos concretos, y que pueden ser identificados por un vago acento de reminiscencias sajonas o bien alemanas: se llaman *Smith, Boris Kutzel* o *Plechner*.

Si bien la *lengua* suele ser herramienta del ocultamiento o la mentira, la tendencia general en nuestro cine es la de "*decirlo todo*". A las *voces en off* se suman entonces los diálogos redundantes y los explícitos *alegatos* sobre las bondades del *trabajo honrado* o la *vida familiar*. Incluso el género *policial* pierde en nuestro cine sus ambigüedades y ofrece contundentes *apologías* del accionar policial.[55] Y también, la ambigüedad de los títulos de las películas termina siempre clarificada en última instancia: la "*vendedora de fantasías*"es la alegre muchacha que vende "fantasías" (adornos de poco valor) en la tienda, hasta que se explicitan los peligros de una mente "fantasiosa". "*Dios se lo pague*" remite a la conocida réplica de los mendigos, pero en el final el título se resignifica en una *argumentación* en favor del desprendimiento cristiano, y así en muchos otros casos.

En el *modelo tradicional* de los 50 se desarrolla también una interesante modalidad de "*figuración*" que articula un tránsito fluido entre lo *ficticio* y lo *real* (es decir, entre el mundo representado y el de los espectadores). *Buenos Aires* es en el cine, ahora, una *ciudad* "real" (con el *Obelisco, San Telmo, Boedo, el parque Lezama, la calle Arroyo casi esquina Cerrito*, etc.) en la que, sin embargo, se desarrollan *historias ficticias*, historias que de ese modo adquieren el carácter de *posibles*. Los protagonistas de los filmes, presentados con nombres y particularidades propias, se destacan por sobre el friso de seres *designados* en términos generales ("*los isleros*", "*el patrón*", "*los vecinos*", "*los obreros*"), en una doble modalidad de referencia que enlaza lo *particular* con lo *general*, y lo *ficcional* con lo *real*. Un relato particular, de ese modo, adquiere un carácter *ejemplificador*, configurando un modelo de actitudes, conductas y valores.

[55] En ***Morir en su ley*** un policía dice a otro, en diálogo nada sutil: "*nosotros estamos para defender a la sociedad contra el crimen y no creo que los vínculos sentimentales puedan hacernos vacilar en el cumplimiento del deber...*".

El cine "del sentimiento" y la familia indestructible

Se ha dicho, acertadamente, que el cine argentino de los años 50 es un "cine del sentimiento". En efecto, si las *argumentaciones* claras y precisas del *modelo tradicional* lograron imponerse en el sentido común de la época, fue merced al impulso de una potente ***fuerza emotiva***. Los argumentos, ahora más que nunca, no sólo se exponen sino que además *se hacen sentir*. Abundan, entonces, los "momentos fuertes" de carácter *melodramático*. Una esposa abnegada que acepta que su esposo policía enamore a otra mujer "*en acto de servicio*"; un niño que pide perdón a su padre mientras se convierte en héroe; una mujer que se aleja solitaria en la noche y renuncia a compartir el éxito artístico del hombre que ama; un hombre que llora de alegría o un hombre que llora de impotencia frente a su familia, abatido por una injusticia, son algunas de las incontables "escenas fuertes" sentimentales que pueden verse en el período. Podría decirse que cada *argumentación* tiene ahora sus propias *escenas fuertes emotivas*, destinadas a dotarla de un claro poder de convicción.

En verdad, todo el cine argentino del período está marcado, de una forma u otra, por la potente matriz del ***melodrama***. No sólo las películas "de amor" son aquí *melodramas*, sino que también los filmes *policiales*, *épicos*, *testimoniales* y las *comedias* evolucionan hacia las claves sentimentales de lo *melodramático*. Sucede que este género trabaja, mejor que cualquier otro, la problemática de las relaciones familiares, y el "gran relato" del cine de la década del 50 es, precisamente, el de la *construcción de la familia*.

La crisis familiar de una *madre* (***Filomena Marturano***) puede tener origen en las condiciones *sociales* de su niñez (el *conventillo*, un padre brutal, la prostitución temprana), pero las consecuencias (tres hijos "naturales" que ignoran su verdadera filiación) sólo serán restauradas merced a una *causalidad* más profunda, que no es de índole *social*. Guiándose por su *corazón* de *madre*, *Filomena* conduce a su *familia* a una gloriosa reunificación. Así, la "sabiduría de la calle" demuestra su valor ("*por algo habrá sido... mamá sabe lo que hace*"). Una y otra vez durante el período, los *pobres* "enseñan" las cosas de la vida a los personajes *ricos* e instruidos.

En esta variante, que podemos llamar del ***recorrido civilizador***, personajes de orígenes muy humildes, solitarios e incluso *criminales*, se redimen accediendo a la vida familiar. La vinculación del *recorrido civilizador* con el mundo del *tango* le otorga a la figura una dimensión histórica y comunitaria: la *familia* redime entonces a todo un grupo social (*cantantes de tango*, *prostitutas*, *delincuentes* y otros personajes de los *márgenes*). Y al mismo tiempo, en un movimiento de estilización, el cine le extiende al tango su "certificado de civilidad". Así, por ejemplo, la protagonista de ***La historia del tango***

dice en sus orígenes: "*quiero ser una artista en serio, cantar en un teatro*". Y en el final del recorrido: "*mi hija ha sido mi salvación. Trabajé, gané dinero, compré la casa en que vivimos. Hoy no me asusta el porvenir*".

En estos movimientos la *mujer* adquiere un papel central: ella es quien instaura el orden familiar, si es necesario por la fuerza, a menudo utilizando el engaño y la *farsa* como legítimas herramientas.

Hay también una figura complementaria, en la que el *recorrido civilizador* se quiebra, y el personaje, atrapado por el pasado, no logra salvarse. No obstante, la caída o sacrificio de *delincuentes, marginales* y *artistas* que no pueden integrarse a la *familia* permiten precisamente que ésta sobreviva.

Otra variante muy común, heredera de las décadas anteriores, es la integración a la *familia* de ***huérfanos y solitarios*** de los más diversos orígenes. También aquí el papel de la mujer es central: *madres y abuelas*, ubicadas en el centro de las decisiones familiares, aceptan en el seno familiar a personajes solitarios en calidad de *hijos, hijas, nietos* o *yernos*, a la vez que fijan las reglas de la *integración*, que casi siempre se limitan al requisito de la *decencia*. El acceso a la *familia* implica también un "trabajo" de los *solitarios*, de modo que, en su *argumentación*, el cine del período jerarquiza los lazos *sociales* del *matrimonio* por sobre los *de sangre*: un buen hijo es aquel que *actúa como tal*, no necesariamente aquel que ha nacido en la *familia*. Se trata de una idea *progresista* dentro del género[56] al proponer una versión *democrática* de las relaciones familiares. En la *familia*, como en otros ámbitos durante el período, el progreso es posible.

El dilema del varón consiste en *saber elegir* a la mujer apropiada. Se plantean así dramáticos y peligrosos *triángulos*, en los que *dos mujeres* se presentan a los ojos del hombre, quien debe descubrir cuál es la apropiada. En ocasiones, puede haber una mujer joven que tienta a un maduro hombre casado, y que resulta entonces doblemente *inapropiada* (***La fuerza ciega***, ***Todo un héroe***). Casi siempre, una mujer *buena* se contrapone a una *mala* (y una *morocha* a una *rubia*). Otras veces, la *otra mujer* es, simplemente, una mujer *inapropiada* para la vida familiar. En todos los casos, el hombre es impulsado hacia la mujer equivocada con una fuerza potente e irracional, de modo que puede *cegarse* y elegir mal. De hecho, es común que, en el seno de los conflictos familiares, aparezcan hombres literalmente *ciegos*.

Si la *esposa* es siempre paciente, hogareña y sufrida, la *otra mujer* suele vincularse con la *noche* y la diversión. No necesariamente es *mala*, pero su

[56] En ***Cinema book*** (op. cit.), Pam Cook reseña una polémica teórica desarrollada en Estados Unidos sobre el melodrama, cuya pregunta central es: "*¿es el melodrama un género conservador o progresista?*".

relación con la vida nocturna la torna una potente enemiga de la *familia*. Si la *otra mujer* es una *artista*, resulta entonces *inapropiada* para el matrimonio por definición: ser *artista* es sinónimo de vida nómade, nocturna y *libre*. Pero en todos los casos el relato termina resolviendo el conflicto en favor de la *familia*, ya sea merced a la lucha de la *esposa* que recupera a su hombre o, de manera "natural", por imperio del *azar* que aleja al hombre de la *otra mujer*. El *destino* opera, incesantemente, en favor del honor de la *familia*.

La valoración del hombre, en el juego de los *triángulos*, suele recibir una mirada benévola: el varón que busca otra mujer lo hace con ingenuidad, o bien apremiado por la *fuerza ciega* de la sexualidad. En el juego inestable de los *triángulos*, el varón tiene siempre su tiempo para disfrutar de la *otra mujer*, antes de la restauración del orden familiar.[57]

La figura de *una mujer y dos hombres*, en cambio, es siempre más delicada, y en estos casos la relación con el *otro hombre* generalmente no llega a *consumarse*. Solamente a las *prostitutas* y a las *artistas*, habilitadas para una vida amorosa más libre, se les permite una relación con más de un hombre. Por lo contrario, cuando la mujer *infiel* es una *esposa*, el conflicto adquiere una gran intensidad dramática. El caso paradigmático es el argumento de ***Ayer fue primavera***, que gira íntegramente en torno de la *honorabilidad* de la esposa. Todos los indicios apuntan aquí a sostener la *sospecha* sobre la *esposa* que ha muerto. El marido se obsesiona en una investigación que recién concluye cuando se prueba que la infidelidad no se ha concretado. El *honor de la esposa*, que supo resistir a la tentación, queda salvado.

Es ésta la resolución más común: la esposa *resiste la tentación*. También, la *mujer inapropiada* se suele sacrificar para que el hombre encuentre el camino de la *familia*. *Artistas y prostitutas* suelen consumar el supremo sacrificio de privarse del hombre que aman, e inmolarse en aras de la *familia decente*.

Por lo contrario, cuando el varón es quien padece legítimamente el *drama*, entonces la mujer pasa a ocupar el lugar de *villano*. Esta variante,[58] a la que podríamos llamar ***melodrama de hombre***, es tributaria de la tradición poética del tango. Pertenecen a esta categoría de hombres sufrientes, incapaces de acceder a la felicidad conyugal, el joven atormentado de ***Los pulpos***, víctima de la crueldad de una perversa "mujer pulpo" destructora de hombres,

[57] En el mundo burgués, las infidelidades se despojan de la carga dramática que tienen en la *familia humilde*, pero el esquema se mantiene: el hombre, después de disfrutar de la *otra mujer*, es reenviado finalmente a la mujer apropiada. En ***Cosas de mujer*** y en ***Esposa último modelo***, la causa de la infidelidad masculina se origina en una "esposa moderna" que descuida sus deberes domésticos, y la restauración llega después de que la mujer acepta sus propios errores

[58] Pam Cook define en ***Cinema book*** dos "subgéneros": el "melodrama de familia" y el "melodrama de mujer". Pam Cook, op. cit.

y varios de los personajes *grotescos* encarnados por Pepe Arias (***Todo un héroe***, ***Rodríguez supernumerario***).[59] El grotesco marca aquí la medida del sufrimiento sentimental del hombre: si el dolor ennoblece a la mujer que sufre, el hombre sufriente está condenado a la degradación. El *hombre melodramático* es un *antihéroe*.

Hay, en verdad, otra amenaza para la *familia*: el amor desmesurado de una *madre* hacia el hijo. La figura de la ***madre edípica*** plantea el drama de la familia en su instancia de reproducción: el amor de la madre es casi *legítimo*, pero debe cesar para que el hijo forme su propia *familia*. La madre, por fin, es separada del hijo, ya sea por la intervención del *padre*, o por el imperio mismo de los hechos.

Entre las amenazas *externas*, es común encontrar que una mujer se ha enamorado, sin saberlo, de un *delincuente*, casi siempre un *estafador* profesional que persigue en el *matrimonio* sólo un ilícito interés económico. El *matrimonio* lleva entonces en su seno el germen de su propia destrucción. La mujer termina por comprender la situación, y el esposo es finalmente desenmascarado y castigado (***La trampa***, ***El hombre que debía una muerte***). También aquí, el pasado criminal puede pesar más que el *amor*, pero la *familia* en sí queda a salvo. De hecho, la *familia* es indestructible en los 50.

Estas son, sucintamente, las figuras del *melodrama* en la década del 50. Algunas otras, como la del ***casamiento de la hija***, suele desplazarse ahora hacia el terreno de la *comedia burguesa*. Los relatos giran aquí en torno a las estrategias familiares de selección del pretendiente adecuado. Las reglas de acceso a la familia burguesa prescriben ahora, además del atributo de *honorabilidad*, el de *status profesional*. La *hija*, con sus atributos de *simpatía y belleza*, se constituye en el bien más preciado de la familia burguesa, verdadera metáfora del patrimonio familiar. La movilidad social toma así la forma de la *integración* de profesionales liberales (*médicos o abogados*) a las familias adineradas.

El lugar de la mujer y los hijos

En el *modelo tradicional* el lugar de la mujer se organiza nítidamente en torno de lo que Griselda Pollock denominó la "*reubicación de la mujer como madre*".[60] La clave es aquí el destino del deseo femenino, que toma forma en las figuras de la *esposa* y la *prostituta*. El deseo de la mujer se expresará de

[59] El oficinista de ***Rodríguez supernumerario*** dice que él es "*de los hombres a quienes las mujeres besan solamente en las mejillas*".

[60] En: ***Cinema book***, Pam Cook, BFI, Londres, 1985.

modo larvado y *decente*, o bien explícito y directo, según su lugar en esta *escala del pudor*. La *mujer sin hombre*, punto de partida del recorrido femenino, encontrará con la llegada del varón la *felicidad*, pero también a menudo se enfrentará a engañosas y peligrosas "trampas". La función de la mujer, en el recorrido que la llevará a su lugar de ***esposa y madre***, consistirá en *asentar* o *adecentar* al hombre, con las herramientas del *pudor*,[61] la *decencia* y la *paciencia*. En este proceso, la *inteligencia* de la mujer (homologable al *sentido común*) consiste en saber resolver esta tarea, sorteando peligros diversos.

La mujer aporta siempre el *equilibrio* necesario para el espíritu *aventurero* del hombre, y su *inteligencia* le permite restaurar las relaciones familiares que se han deteriorado. Desde el lugar de *jefas de familia*, las matronas de, por ejemplo, ***Juan Globo*** y ***Los árboles mueren de pie*** logran reubicar a los hombres en el marco de la *decencia* familiar, readaptando o expulsando a los hijos y nietos *descarriados*. Las *abuelas*, alejadas ya de los peligros de un deseo mal canalizado, asumen plenamente su destino de *reinas* del hogar decente.

Cuando la mujer *decente* frena los apremios del hombre, no lo hace para alejarlo sino precisamente para reubicarlo en el camino del bien. Generalmente su tarea tiene éxito, pero en ocasiones debe soportar la violencia sexual masculina: la única *relación indecente* que a ella se le perdona es la ***violación***, aunque incluso esta *mancha* en su honor puede ser reparada por el poder *restaurador* de la *familia*.

De aquí se derivan las figuras de la *educación de los hijos*, organizadas en torno de dos polos, a la larga complementarios: los ***hijos universitarios*** (*mejores que los padres*) y los hijos "***iguales a los padres***". En la variante del *hijo universitario*, el sueño de los padres humildes se ha cumplido y el hijo llega a ser "mejor que ellos", y a justificar todos sus sacrificios. Por lo contrario, con la variante de los hijos *iguales a los padres* se valora la permanencia de lo tradicional: el mejor hijo es el que más se parece a sus padres.

A menudo, estas variantes se complementan, ya que la *educación universitaria*, que hace "hijos distintos", requiere el contrapeso de la *educación moral familiar*. La *madre abnegada* de ***El amor nunca muere*** (*episodio 3*) no sólo se sacrifica para que su hijo llegue a ser *médico*, sino que aporta la necesaria *sabiduría moral* para que el *hijo descarriado* de su familia política aprenda la *decencia familiar*. Se trata de un juego significante muy común, que entrelaza el status de la *educación* con el del *sentido común*.

En otros casos, más benévolos, la educación universitaria es sólo *uno* de los caminos posibles para el progreso de los *hijos*. Los dos hermanos de ***Pelo-***

[61] Las *empleadas domésticas* suelen permitirse actitudes amorosas más desenfadadas. Lo mismo ocurre con ciertas mujeres "*modernas*".

ta de trapo encarnan esta variante: uno será *médico* y el otro un exitoso *futbolista*, confirmando el vaticinio de los vecinos ("*hay pibes que se hacen un porvenir en el colegio o en los libros, como su otro hijito. Pero éste lo hará en los potreros*"). El valor de la *educación*, defendido en la superficie del film, resultará luego sutilmente *rebajado*, en tanto que el triunfo del hijo *deportista* es investido de una intensa *fuerza emotiva*. La consagración del hijo *deportista* opaca la abnegada carrera del hijo *profesional*.

Paralelamente, se insinúa en los 50 otra variante, que apunta también a configurar hijos *mejores que sus padres*: comienzan a proliferar los niñitos *inteligentes*, que sorprenden a sus padres con su comprensión precoz de diversas cuestiones y con filosas intervenciones.[62] La *familia* ha educado a los hijos idénticos a los padres, pero el gradual *progreso* de las jóvenes generaciones permite a los jóvenes "ser mejores". El mismo efecto progresista del paso del tiempo puede verse en varios hijos *no educados* de familias *pobres*, que repiten esquemas paternos con alguna *mejora*.

En todos los casos, sin embargo, se conserva cierta *marca* familiar en la nueva generación. Cualquiera sea la forma de esta *marca* (una muñeca, la receta de una comida, un licor que pasa de generación en generación, etc.) la misma remite a la *decencia familiar*, indicando que la familia ha cumplido su rol de hacer a los hijos moralmente *iguales a los padres*. Incluso, si los padres se alejan de la moral familiar son los propios hijos los encargados de recordarles las marcas de la *decencia*.

No obstante, el modelo de la *integración* y la *decencia* familiar no implica una transparencia absoluta en la relación de padres e hijos. A menudo, los padres mienten a sus hijos en defensa de un interés superior, como la *felicidad* de éstos o la *integridad familiar* misma. Los ***secretos ocultos*** de la familia suelen vincularse a cierto oscuro pasado fundacional (un marido infiel, un padre brutal, una *madre* que ayer fue *prostituta*). La *mentira piadosa* y la *farsa* suelen ser entonces, paradójicamente, la base de la *integración familiar*.

La contracara de la mujer *esposa y madre* es la ***mujer indecente*** (la "otra mujer"), que atrae al hombre fuera del hogar, en un camino que lo llevará a la perdición. Es fácil percibir las marcadas reminiscencias *tangueras* de esta figura. Si la *esposa* es abnegada, paciente y trabajadora, la *otra mujer* es sensual y seductora.

En medio de la dicotomía *esposa abnegada-mujer indecente* se perfila una nueva figura, que juega su ambigüedad entre esos dos polos: la ***mujer moderna***, joven, independiente, de ambiente ciudadano, que testimonia la aparición

[62] El hijito del delincuente de ***El honorable inquilino*** sorprende a las mujeres de la *mansión* hablando en inglés. El pequeño, según el padre, aprendió esas palabras por "*pasarse la vida en el cine*".

de nuevos *personajes* sociales. En esta visión, la mujer ha ganado en independencia y desenfado, sin llegar por eso a convertirse en *prostituta*: es más que nada, la mujer joven de la *ciudad*. En ***Los árboles mueren de pie*** se la reconoce en una escena fugaz, a la salida de la tienda, cuando un grupo de chicas mira descaradamente a un hombre, y hasta le silban provocativamente. Lo novedoso del caso es que las chicas son *honestas vendedoras* de la tienda.

Las comedias *burguesas* de Schlieper abundan en este tipo de personajes, sobre todo *esposas* poco convencionales (***Esposa último modelo***, ***Cosas de mujer***). La *mujer moderna* de la comedia burguesa reúne los atributos de la *esposa* y de la *mujer indecente*: es una mujer de hogar que *fuma* y no sabe cocinar, que delega el cuidado del marido y de los *hijos*, pero rechaza con *decencia* a los pretendientes. No obstante, se permite salir con hombres durante una separación conyugal. Más que una figura consolidada, la *mujer moderna* aparece como un problema, es siempre inestable, y tiende a evolucionar hacia las formas conocidas de la *esposa y madre*.

Hacia mediados de la década comienza a insinuarse también otro novedoso tipo que habría de instalarse con fuerza en los *nuevos filmes* de los 60: la ***mujer enigma***. Exacerbación de la *mujer moderna*, la *mujer enigma* es ambigua y lejana, el *corazón femenino* es en ella inaccesible. Puede evolucionar hacia el modelo familiar, aunque generalmente lo hace en el otro sentido, hacia la *indecencia* e incluso el *crimen*. Más cerca del *modelo tradicional*, el enigma de la protagonista de ***Ayer fue primavera*** se aclara meticulosamente a lo largo del film, al saberse que ella había reprimido la relación deseada con el *otro hombre*, y priorizado la abnegada tarea de *llegar a querer* al marido. La mujer, ya fallecida, es reconducida en el final a su sitio de *esposa y madre* decente.

Pero la *María* de ***El túnel***, lejano antecedente de los nuevos filmes de los 60, se muestra fugazmente al hombre para luego perderse en la ciudad, en un juego histérico que terminará por enloquecer a su amante, quien finalmente la asesinará. El enigma queda sin resolver, y ni siquiera la propia mujer lo comprende ("*hago mal a todos los que se me acercan*"). También la *Emma* de ***Días de odio*** es una extraña muchacha, instalada fuera de lo *cotidiano*, y refugiada en su mundo interior. No tiene novio ni amigas, ni piensa en formar una *familia*. Según las compañeras de la fábrica, es una chica "*rara*". La *mujer enigma* no pertenece a la *mesa familiar*, pero tampoco al escenario que consagra a las *artistas*, ni al oscuro arrabal de las *prostitutas*. Pero estos casos, en rigor todavía aislados, son sólo un preanuncio de los nuevos modelos de mujer que llegarán con los años 60.[63]

[63] Tal vez, el origen literario de estos films expliquen su carácter de "avanzada": ***El túnel*** es una adaptación de la novela de Ernesto Sabato; ***Días de odio*** tiene guión de Jorge Luis Borges, sobre su cuento *Emma Zunz*.

Los "artistas" y sus vidas excepcionales

En los años 50 se consolida el fuerte carácter "autorreferencial" de nuestro cine: una y otra vez, por diversos caminos, los relatos se pliegan sobre sí mismos para representar en un plano destacado el mundo de los "*artistas*". Proliferan las situaciones de espectáculo de todo tipo, entre las que se destacan las vinculadas con la *canción*. Es el *mundo de los artistas* por antonomasia, con sus *ensayos*, sus *estrenos* y sus *consagraciones*, con *cantantes*, *músicos*, y *actores* que se presentan frente a su público, también representado en la pantalla.

En el *modelo tradicional*, la figura del *artista* es la contracara significante del mundo de la *familia* y la *vida cotidiana*. En una variante generalmente *optimista*, los *artistas* no están destinados a formar una *familia* sino al *éxito* y la *consagración*, partiendo "de muy abajo". Esto puede verse en los distintos géneros: en ***Locuras, tiros y mambo***, desopilante *comedia* de los "Cinco Grandes del Buen Humor", los personajes salen de la ignota pobreza y alcanzan la *consagración* popular. En ***La historia del tango*** los *artistas* (músicos, cantantes, poetas) surgen también del humilde *arrabal*, como la *Morocha* que comienza su carrera en dudosos locales suburbanos y rápidamente accede al *éxito* ("*canta lindo la pebeta, así gana la plata que gana*"). En ***Pájaros de cristal***, film ambientado en el mundo de la danza clásica, la *consagración* sólo se retrasa levemente debido a los conflictos sentimentales entre los *artistas*.

La ***consagración***, en todos los casos, es consecuencia casi directa de un *talento* innato, que destina al *artista* inevitablemente al *éxito*. La figura complementaria es la del ***sacrificio del artista*** (tributaria de la concepción romántica del arte), que implica una suerte de inmolación por una causa noble, generalmente la *decencia* de la *vida familiar*. Así, el joven *artista* plástico de ***Ayer fue primavera***, que padece una cruel enfermedad y pierde la vista, se aleja de la mujer que ama para evitar que ésta sufra. Por su parte, el primer episodio de la película ***El amor nunca muere*** cuenta la historia de *Trinidad Guevara* y *Juan Aurelio Casacuberta*, los fundadores de nuestro teatro nacional. También para ellos, obviamente, el *talento* artístico es innato, y sólo falta la oportunidad de ser descubierto. Cuando *Trinidad* se lamenta porque "*no hay actores argentinos*", *Juan*, que nunca antes ha subido a un escenario, responde: "*hay uno, y muy bueno... yo*". Una vez alcanzada la *consagración Juan* muere en escena, delante del público, en "*la más difícil de sus actuaciones*".

La figura de la ***consagración artística*** adquiere en sí misma un carácter dramático: el *artista* debe esforzarse por convencer y satisfacer a su público, y a menudo prácticamente "civilizarlo". Cuando *José Bettinoti* (***El último***

payador) enfrenta a un *público* nervioso y molesto, expresa en su *payada* una encendida autodefensa: "*El arte es un tormento que Dios pone en el alma, la carne el instrumento que el arte hace vibrar [...] El público no sabe lo mucho que se implora, lo mucho que se llora en busca del laurel. El público no sabe las horas de amargura, las noches de cordura para cumplir con él...*".

La emotiva exhortación de *José* es premiada con un *aplauso*. El *público que aplaude al artista* es, en rigor, un motivo frecuente en el ámbito de teatros, circos o bares nocturnos.

Innumerables artistas reales y conocidos por el público son representados o nombrados frecuentemente (*Gardel, Razzano, Bettinoti, Contursi, Lepera, Canaro, Eduardo Arolas, Angel Villoldo, los hermanos Lumière, Juan Casacuberta, Trinidad Guevara*, etc.). A veces el "artista real" se representa a sí mismo en la pantalla, como *Tita Merello* y la *Negra Bozán* que suelen ser presentadas por sus nombres *verdaderos* ("*yo soy Sofía Bozán, yo canto porque lo siento*"). Un personaje interpretado por el Pato Carret dice de sí mismo "*Rafael Carret, qué cómico que sos, sos el mejor de los cinco*", en referencia al conocido grupo de *Los Cinco Grandes del Buen Humor*.

También teatros, cines y emisoras de radio reciben su denominación real y conocida: el *Teatro Esmeralda, el Teatro Colón*, el *Teatro Coliseo Provisional* o la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, y lo mismo sucede con las obras representadas o las canciones interpretadas. Aunque con menos frecuencia, también las artes plásticas reciben atención: se cita *a Van Gogh, El Greco* o *Quinquela Martín*, o se presenta a *pintores* que han estudiado en la *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

Pero el fenómeno *meta* va aún más lejos, ya que abundan las "citas" y a menudo se explicitan verdaderas ***polémicas estéticas***. En ***Ayer fue primavera*** la polémica implica una mirada burlona sobre el *arte moderno*, y en ***El último payador*** se instala en el terreno histórico, cuando *Pascual Contursi* sentencia: " *la gente no se anima a cantar tangos, le tienen miedo. Pero yo sé que muy pronto se impondrá, y entonces será la canción del pueblo*".

Es común que las *polémicas estéticas* irrumpan también fuera del terreno específico del mundo de los *artistas*. En ***Los árboles mueren de pie***, el director de una extraña organización dedicada a "hacer feliz" a la gente fabricando ilusiones, se permite hablar sobre su "oficio" en términos de una verdadera poética: "*la ilusión verdadera nunca es artística... el arte no se hace aquí* (señalando el corazón), *sino aquí* (señalando la cabeza)". La muchacha que lo escucha polemiza con él: "*una mentira hay que inventarla. En cambio la verdad es más fácil*".

En verdad, las representaciones del ***mundo del espectáculo*** se extienden bastante más allá del límite de lo artístico, y bien pueden incluirse en esta



Dios se lo pague, Amadori, 1948

Las modalidades de la canción y el espectáculo abundan en el modelo tradicional, al punto que cualquier situación cotidiana puede dar lugar a la aparición de verdaderos "artistas" y también de un público que los aplaude.

categoría filmes dedicados al mundo del fútbol, como ***Pelota de trapo*** o ***El hincha***. La figura del *crack* de fútbol es homologable a la del *artista*, también él depende de su talento innato para consagrarse ante su público. Incluso, mucho más allá de estos terrenos, cualquier situación *cotidiana* (una *fiesta*, un *descanso*, un *paseo*) se abre imprevistamente a la situación de *espectáculo*: aparece una *guitarra* (un *piano* en los ambientes burgueses), y de inmediato amigos y parientes se convierten en *público* de algún inesperado *artista*. La escena musical *familiar* puede incluir canto, baile y hasta el típico final de espectáculo, con aplausos y pedidos de "*bises*".

Hay, además, una nutrida galería de personajes *farsantes* o *histriónicos* que "actúan" algún papel dentro de la trama, representando a alguien "que no son": el *Juan Globo* (Luis Sandrini) del film homónimo, que divierte con sus exageradas historias a los personajes que lo rodean, la abogada de ***Cosas de mujer***, que es ovacionada por el "público" después de su brillante intervención en un juicio oral, el *policía* de ***Morir en su ley*** que "representa el papel" de un *criminal* para atrapar a los malvivientes (su *jefe* le había advertido: "*tu papel será más de comediante que de policía*"), y tantos otros más.

En definitiva, en todas sus variantes, el ***artista*** es en el *modelo tradicional* de los 50 una figura noble por excelencia, y ocupa un lugar central de *sacrificio* y *gloria*, que define al mismo tiempo a sus opuestos, las figuras de lo *cotidiano* a quienes el *éxito* y las aventuras extraordinarias les están vedados.

Los territorios: un mapa completo del mundo

En la década del 50 hay ya un sistema significante estable y completo que da cuenta de los ***territorios*** posibles del mundo, que implica la asignación de distintas características, roles y propiedades a los mismos, incluso diferenciando los territorios del *presente* y los del "*pasado*".

En el *interior* del país, en el *pasado* de la representación, toman forma nítida ciertos *territorios* emblemáticos de los ***orígenes*** de la nacionalidad: los espacios abiertos del ***desierto***, amenazados por la presencia de los *indios*, y el exuberante territorio salvaje del ***río***, donde hombres y mujeres pelean heroicamente contra las fuerzas de la naturaleza y contra las relaciones injustas de explotación. Son, ambos, *territorios* míticos, en los que el peligro convive con una libertad *salvaje*, y en los que las reglas sociales aún no están definidas en términos *civilizados*.

Si en ***Los isleros*** queda claro que "*las islas no son de nadie*", también en ***El último perro***, ambientada en el *desierto* de la lucha contra el indio, la propiedad de la tierra parece tener un carácter comunitario. En el mundo

de los ***orígenes***, la *familia* es una primitiva formación en el seno de la comunidad mítica, que asegura el pasaje a la modernidad civilizada. En el mismo sentido, la "*casa*" no termina de cerrarse como tal, ofreciendo siempre una apertura hacia el peligroso mundo de la libertad, la naturaleza y la *violencia*. Es éste siempre un mundo de espacios abiertos.[64]

En la *ciudad*, el *territorio de los orígenes* es el ***arrabal***. Lugar de origen del *tango* (y por extensión de la cultura ciudadana), el *arrabal* se traspola hacia el *presente* de los relatos como *límite* de la ciudad. *Buenos Aires*, en los 50, tiene un único suburbio: la zona del *bajo*, donde la ciudad termina en el *puerto* o el *Riachuelo*. A veces habitat de *delincuentes* y *prostitutas*, otras territorio de *honestos obreros*, suele ser presentado con una imagen recurrente: el puente sobre el *Riachuelo*, más allá del cual se adivina la *ciudad* tras las chimeneas humeantes.

"*Yo vivo al terminar el asfalto. Allí, donde empieza el barro*", confiesa la protagonista de ***Filomena Marturano***. La cámara acompaña luego a *Filomena* por barrios fabriles de casas bajas, y por la ribera poblada de barcos. El territorio del *Bajo* se muestra a menudo desolado durante el día, pero oscuro y amenazador en la noche. Nuestro cine retoma aquí la conocida configuración del *cine negro* americano: exteriores nocturnos agobiantes, atravesados por largas e inquietantes sombras. El *arrabal* se liga al *peligro*, desde sus orígenes *tangueros* hasta el mundo del *presente*, en el que es escenario de hechos *criminales*. El oscuro *río*, además, suele tentar a los solitarios al *suicidio*. Aunque en su ribera habiten laboriosos *trabajadores*, el *peligro* siempre acecha.

Es cierto que también se muestran, esporádicamente, otros barrios suburbanos, pero éstos no pueden ser ubicados en un *territorio* particular, y son definidos genéricamente como "*el barrio*".

Aunque los relatos llevan a veces a los personajes al *interior* del país, ***Buenos Aires*** (la "gran ciudad") es el contexto preferido para historias de todo tipo, tanto en el *pasado* como en el *presente*, y se convierte a veces en un verdadero "personaje". La enorme masa palpitante y anónima, en la que todo lo bueno y todo lo malo puede suceder, es la materialización moderna de la fuerza del *azar*. En su multiplicidad, todos los encuentros y desencuentros son posibles, sus multitudes ocultan tanto a los héroes anónimos del *trabajo*, como a *estafadores* y *criminales* de todo tipo. Y aunque las fuerzas de la *ley* (o el *destino* mismo) intervengan para recomponer el orden, la *ciudad* sigue vivien-

[64] Aun en los raros casos en los que las casas están perfectamente cerradas (como en la disparatada comedia ***Vidalita***) éstas casi no se usan como tales. También ***Las aguas bajan turbias*** presenta la extraña paradoja de un espacio completamente abierto, del que no es posible escapar.

do su vida multifacética. Para el protagonista de ***Sucedió en Buenos Aires*** la *ciudad* es "*una mezcla muy rara: buena con unos, mala con otros. Nadie sabe nunca cómo le va a ir. Hay gente que de pronto se va a las nubes. Otra, que se hunde de la mañana a la noche. Y la ciudad sigue andando sin importarle un comino de nadie*".

La *ciudad* "propiamente dicha" (el ***centro***), además de representación del latir tumultuoso de las multitudes, es el *territorio* por antonomasia del *tiempo libre* y el *espectáculo*. La *ciudad* se opone por una parte a los ***suburbios*** (el *puerto*, el *bajo*, la *ribera*), pero también por otra parte al ***campo*** (el *interior*), desde donde llegan muchachas ingenuas, *chacareros* que vienen a "*hacer trámites*" y a divertirse, y hasta *malvivientes* que se mimetizan en la multitud urbana.

Cuando el relato se instala de lleno en el ***interior***, se configuran *territorios* no urbanos que están a mitad de camino entre el costumbrismo "folklórico" y el salvajismo de los *orígenes*. Pero generalmente los sitios ubicados en el *mar* y la *montaña* conservan, aún en el "*presente*", cierto carácter de "*naturaleza salvaje*" asociado a las fuerzas primitivas o mágicas de la tierra.

Extrañamente, en los recorridos de los personajes entre el *campo* y la *ciudad* (ya sea en una dirección o en otra) el *peligro* parece siempre *llegar de afuera*: a la *ciudad* llegan *delincuentes* del *interior*, pero también los malvivientes de la *ciudad* viajan al *interior*, generalmente para esconderse o cometer una *estafa*. Aunque en los finales siempre todos los peligros resultan conjurados, no deja de ser llamativa esta visión del cruce de *territorios* como generador de *peligro*.

El *límite* de la *ciudad* (el único representado) es el territorio que se abre al *río* en dirección al norte (el *Delta*, el *Tigre*, *San Isidro*). En él se sitúan algunas casonas de *ricos*, pero también por allí la ciudad se abre al mundo insondable del ***litoral*** (el *Alto Paraná*), por ejemplo para la entrada y salida de *delincuentes* que buscan refugio. Más allá de esta *frontera* se extiende el frondoso territorio de las islas, donde la fuerza de la ley se desdibuja por completo. Así, habitualmente, los *delincuentes* aprovechan las características del terreno para "*pasar al Uruguay*", o para entrar desde allí.

Completan el *mapa* los ***territorios soñados***, a los que personajes de todo tipo anhelan llegar, en su afán de *irse lejos*. El más común es ***Europa***, lugar de consagración de los *artistas*. Allí viajan (a *París*) los cantantes de *tango* de ***La barra de la esquina*** o ***La historia del tango***, el pianista de ***La morocha***, y también el "*crack*" de ***El hincha*** (esta vez a *Génova*). Pero en rigor los que sueñan con llegar a *Europa* son personajes de todo tipo: desde el marido estafador de ***La trampa*** hasta el esposo infiel de ***Filomena Marturano***.

Es común también que los *enamorados* (y los amantes ocultos) anhelen una huida hacia un espacio libre y feliz, que siempre queda lejos. En ***El túnel*** los amantes caminan por el puerto cuando el muchacho confiesa su sueño: "*me gustaría irme lejos contigo, lejos. Recorrer los muelles del Sena al atardecer...*". También la protagonista de ***El hombre que debía una muerte*** propone su sueño a su esposo, durante una cena romántica: "*¿por qué no nos vamos a Europa?... Recorreríamos España, Francia, Italia, los dos solitos...*".

Los ejemplos se multiplican: la *empleada* de ***La vendedora de fantasías*** anhela ganar la recompensa ofrecida, para poder hacer un viaje con su enamorado ("*conocer Río de Janeiro, Nueva York, París... nosotros dos viajando en un transatlántico, sobre el mar azul*"). También el torpe *secretario* que se ha enamorado de la muchacha, en ***Cosas de mujer***, propone una fuga imposible: "*nos iremos lejos, a la Patagonia. Tengo allí un tío que tiene ovejas. Hay oro blanco por todas partes: en los ríos, en las flores*".

Pero si bien los enamorados suelen ***soñar con viajar*** a lugares lejanos y fascinantes (*Europa, México, Cuba, Chile, Canadá, Brasil, "La India", Japón, Inglaterra*)[65] el viaje casi nunca se concreta, de modo que los *territorios* soñados conservan la magia de lo imaginado, contraponiéndose a los de la *vida cotidiana*.[66] Algunas veces, los *artistas*, los *ricos* y hasta algún hombre humilde con alma de *marino*, logran el viaje anhelado. Pero, aun en esos casos, la cámara a lo sumo los despide desde el puerto.

Los "lugares comunes", entre el espacio del relato y el mundo real

En los argumentos del *modelo tradicional* de los 50 se consolidan y repiten ciertos ***lugares comunes*** ("topos") de carácter bastante estable. Por ejemplo, la *ciudad* es representada apelando a ciertas figuras recurrentes: el *paseo por el centro*, que configura el gran espectáculo ciudadano (luces de neón, vidrieras, cines, teatros), la *ribera* que señala sus márgenes (el Riachuelo, el conocido puente, las chimeneas fabriles), el *puerto*, punto de apertura hacia tierras soñadas (las chimeneas de los barcos, el público saludando a los viajeros desde el muelle).

65 El *territorio soñado*, siempre lejano, puede ser en rigor cualquier lugar. Así, el pequeño *Felipín* de ***Marianela*** sueña con conocer la *ciudad*: "*buscar un empleo, estudiar, quiero ser médico*".

66 En ***El último payador*** José se debate entre "ser artista" o "ser obrero", lo que es igual que decir "irse lejos" o "quedarse en su tierra". María, la muchacha buena del barrio, enfrenta a la *otra mujer*, que es *artista*: "*Yo no sé quién es usted, si usted es mala o es buena. Pero en cualquier forma quiero pedirle, rogarle que no se lo lleve, que lo deje aquí en su tierra*".

Las situaciones de *peligro* adquieren a menudo un carácter climático, tal como una *tormenta* o una noche cerrada de niebla. La tentación del *suicidio* se liga recurrentemente a las oscuras aguas del *río*, por cuya ribera deambulan los personajes desesperados. Otras veces, es un tren que pasa ruidosamente el que indica *peligro* o "situación límite".

Hay también, claro está, *lugares comunes* para las representaciones de la *familia*: la *mesa familiar*, el *brindis*, la *reunificación familiar*. Y también, ciertas situaciones dramáticas tienden a resolverse siempre de un modo similar: los "mareos" femeninos son signo inequívoco de embarazo, el nacimiento de un hijo toma la figura de un padre nervioso caminando por los pasillos del hospital, o la de una palangana sobre la que se vierte agua hirviendo, seguida por el llanto de un bebé. Las *herencias* se representan con la lectura del testamento (la "*última voluntad*"). Cuando un personaje se enferma, lo más probable es que lo veamos toser con creciente insistencia. Son frecuentes también las escenas de "convalecencia": el personaje simplemente descansa calladamente en una cama, siempre rodeado de sus familiares o amigos. La simple visita cordial de un *médico*, sumada al benéfico paso del tiempo, suelen alcanzar para que la salud retorne al convaleciente.

Se destacan aquí los tópicos del *melodrama*, como el del hombre *ciego* (el que pierde la vista, el que la recupera). Con excepción de esta figura del *hombre ciego*, metáfora *melodramática* de la posición masculina en la pareja, las discapacidades físicas de los personajes se ligan a debilidades morales: los *discapacitados* físicos suelen ser personajes despreciables, o por lo menos inquietantes. Por eso, el protagonista de ***La trampa*** se permite bromear con su esposa, con sorprendente desparpajo: "*no quiero que piensen que te casaste con un paralítico*".

Están también los tópicos de la *comedia*, como el "*marido descarriado*" que retorna sigilosamente al hogar, sacándose los zapatos para no despertar a la esposa. O los del género *policial*, siempre tamizados por la matriz *melodramática*,[67] como diversas escenas de "cárcel", que pierden en nuestro cine todo carácter "*negro*" y se tornan doloridas visitas a quien está encarcelado.

En el *modelo del sentimiento* se despliegan formas narrativas cada vez más complejas, que sin embargo van a resolverse siempre en la construcción de un mundo límpido y confiable. Esto es así tanto en los relatos de *estructura circular*, en los que el final aclara el sentido de lo que se ha planteado

[67] Es común que las figuras del cine *policial* se trasladen hacia el *melodrama* o la *comedia dramática*: en ***Rosaura a las diez*** la protagonista escapa de un encierro abriendo la puerta con una hebilla. La misma sorprendente habilidad para abrir puertas con hebillas había demostrado la simpática *Martita* en ***La vendedora de fantasías***. También la figura *negra* del "cadáver escondido" aparece en diversos contextos, dando lugar a desopilantes enredos.

en el comienzo (***La trampa***, ***La fuerza ciega***, ***Vidalita***, ***La vendedora de fantasías***), como en los casos de *relato dentro del relato*, en los que algún personaje "representa" un papel dentro de la trama, *sueña* o recuerda alguna historia del pasado. Invariablemente, un mundo que puede presentarse originalmente como oscuro o incomprensible, en el final es "aclarado": las *pesadillas* soñadas se disuelven, o los *recuerdos* permiten reordenar las claves de un *pasado* ignominioso. En todas estas variantes, el entramado topológico sugiere un factor ordenador oculto para la diversidad vital de lo cotidiano.

Pero los espacios de la ficción se abren también, en ciertos puntos, a los del "mundo real". Las ***estructuras topológicas*** de los relatos (la forma en que éstos organizan los espacios simbólicos) se hacen ahora más complejas, para poder inscribir el mundo de la ficción en el de la vida real, cargando de un sentido adicional esta relación entre ficción y realidad. Habitualmente, el *límite* entre estos "espacios" tiende a ser borrado o "disimulado", pero sin embargo subsisten siempre zonas del relato "permeables" a lo real, en las que la ficción reenvía a los espectadores al universo de sus propias vidas.

Uno de estos "lugares permeables" (*límites*) podemos encontrarlo en los comienzos y finales de las películas, sostenidos o no por una *voz en off*, que suelen *abrirse* al mundo real de diversos modos, como por ejemplo con imágenes de lugares reconocibles de la *ciudad*. También es común ver, en los finales, que el protagonista *se aleja* de cámara, dejando sin resolver algún aspecto de la trama, cerrando el film pero a la vez abriendo el relato hacia la vida real. Como si se dijera al espectador: aquí ha terminado esta historia, pero continúa en el mundo en que usted vive. De la concisa configuración del mundo representado, el relato se abre a la incertidumbre del mundo real, después de haber entregado un "mapa" para su comprensión.

Otras veces, se logran resultados similares con un recurso inverso: en vez de ser disimulado, el *límite* entre el espacio de la ficción y el de la vida se remarca con claridad, interpelando al espectador con fuerza. Es el caso de los numerosos *guiños* hacia el espectador por parte de ciertos personajes, guiños que resaltan su condición de "actores en contacto con su público": los gestos cómplices de Pepe Arias, los simpáticos guiños de ojo finales de Mirtha Legrand, o incluso algún cierre de Tita Merello en el que la "actriz personaje" se dirige casi directamente a cámara en su interpelación melodramática ("*qué lindo es llorar*"). La función mediadora de las *estrellas* puede llegar al extremo de mostrarlas hablando directamente a cámara, como en ***Cosas de mujer***, cuando el personaje de Zully Moreno "se confiesa" frente al público.

En el mismo sentido funcionan otros recursos que subrayan el carácter textual de los filmes: la inscripción de la palabra *fin* en algún objeto de la trama

(la conocida "valija que se abre", o el perrito de ***La vendedora de fantasías***, que aparece con el letrero *fin* colgado del cuello), el estilo "literario" en la presentación o el final (citas, parodias, manos que escriben acompañando a la voz narrativa), o la ya mencionada "representación dentro de la representación", que remarca del film su calidad de espectáculo.[68]

El cine del *modelo tradicional* de los años 50 es entonces, en varios sentidos, un cine "*barroco*": por su despliegue de recursos en pos de una estrategia argumentativa, y también por la apertura espacial y enunciativa que el mismo propone en dirección a los espectadores. La película **Piantadino** (Francisco Mugica, 1950), protagonizada por Pepe Iglesias, quien era para ese entonces un cómico muy conocido, es un ejemplo claro del modo en que la dimensión "*meta*" puede abrir el relato hacia la posición del espectador. Se narra aquí la historia del *rodaje de una película* en los "*Estudios Emelco*", pueden oírse las órdenes del "*director*" ("*¡corten!*"), los asistentes toman foco con una cinta métrica, y abundan las referencias al mundo de la realización cinematográfica. Pero, asombrosamente, el "*productor*" de esta "película que se va a filmar" ("*Armando Mika, superproductor*"), luego de una discusión "técnica" sobre cine, decide contratar para la misma nada menos que a "*el Zorro, Pepe Iglesias*". La película que se filma dentro del argumento de **Piantadino** se llama, por supuesto, "*Piantadino*".

Estas reduplicaciones son más que un chiste aislado o un simple guiño, ya que implican una competencia importante del público, y la posibilidad de jugar paródicamente con las estructuras, mediante una complejidad enunciativa que sin embargo se supone al alcance del espectador. Hay también, en la misma película, una escena que parodia a las tradicionales *voces en off* argumentativas, y en la cual a pesar de que el personaje del *productor* anuncia la originalidad de lo que los personajes van a ver en la sala de proyección, la *voz en off* resuena con clara intención irónica:[69] "*Esta es la sinfonía de la gran ciudad, a la que localizamos en la bien llamada encrucijada de Salcipuedes*", texto que contrasta con las más que remanidas imágenes del obelisco y el *centro porteño* que se muestran.

Este caso (al que podría agregarse ***La cabalgata del circo*** y ***Rosaura a las diez***, de Soffici) demuestra con qué velocidad el *modelo tradicional* de representación se ha consolidado y llegado a un momento de "agotamiento"

[68] En ***Juan Globo***, el paso entre dos planos narrativos se realiza por medio de una pintura: las mujeres de familia rica observan con admiración un cuadro de Quinquela Martín, que representa un barco en el puerto, y la cámara funde al personaje de Luis Sandrini, trabajando en la cubierta del barco. Se trata de una estructura "en abismo", que estiliza el mundo del trabajo representado.

[69] Entre ellos, la intertextualidad con los personajes de la historieta, de donde proviene el personaje: el compañero exitoso de *Piantadino* se llama *Afanancio*, otro personaje del mismo origen.

narrativo y argumental, instancia que pretende ser superada desde cierto "barroquismo" en las estructuras o mediante el recurso de la parodia.

Los sentidos del tiempo

Si bien ya en los 40 (en algunos filmes más que en otros) empieza a definirse el uso de las *modulaciones del tiempo* que forman el reservorio universal de recursos cinematográficos (*flash backs*, *raccontos*, *elipsis*), es en los 50 que los mismos se consolidan como figuras recurrentes y estables. El ***presente*** de los relatos se homologa ahora con el de la vida de los espectadores, de modo que el *pasado* se convierte en el tiempo de los ***orígenes*** del mundo "actual".

En este contexto, el tiempo del *pasado de los orígenes* aparece afectado por cierta tendencia a la repetición y a la circularidad, es un tiempo "mítico". Por ejemplo, en el fortín del desierto de ***El último perro*** las circunstancias se reiteran: una muchacha que queda *huérfana* por culpa de los indios es "adoptada" por una mujer y, años después, ella misma adopta a la vez a otra *chiquita* huérfana, en las mismas circunstancias. Del mismo modo, en ***Las aguas bajan turbias*** se repiten ciertas situaciones, como la escena en que los *mensús* llegan engañados al yerbatal, incluyendo la imagen de los cuchillos que caen sobre una manta cuando éstos son revisados y desarmados. En el final del film, que abre el relato hacia el *presente* de la civilización, se rompe la circularidad y se establece el "tiempo lineal de la historia": los personajes se van por el río "hacia delante", hacia un promisorio *futuro* que es en realidad el presente de los espectadores.

Las "*vueltas atrás*" en el tiempo (*raccontos o flash backs*)[70] son figuras muy usuales en el período, con funciones y connotaciones también claramente establecidas. Por medio del ***racconto***, los relatos se abren a los recuerdos de los personajes, pero además de un recurso de estilo la figura implica a menudo una estrategia de significación, que se usa para iluminar las zonas oscuras del *presente*, desentrañando tramas *policiales* y develando secretos *sentimentales*.

Al mismo tiempo, los *raccontos* introducen una dimensión "nostálgica" en los filmes, instalando al *paso del tiempo* como tema más o menos explícito. Como en el comienzo de ***El amor nunca muere***, cuyo título conlleva ya una fuerte propuesta de argumentación en relación con el tiempo. El film

70 La "vuelta atrás en el tiempo" puede tomar la forma de un *racconto* (en el que un personaje relata desde el *presente* los hechos que ha vivido en el *pasado*), o bien la similar del *flash back*, más breve y puntual.

comienza con una vuelta atrás temporal, introducida desde un *presente* en el que la protagonista del primer episodio ya ha muerto. Significativamente, uno de los personajes que asisten al velorio comenta: "*la gloria se apaga, el dinero se esfuma*". Una figura similar se despliega en ***El último payador***, cuando el relato es introducido, desde el cementerio y frente a la tumba del protagonista, por un *amigo* que lo evoca. Aquí, el *tiempo* será de varios modos un tema explícito, como en la escena del remate de terrenos, en la que el rematador exclama desde el palco: "*señores... el tiempo sigue su marcha. Estamos pisando las tierras de Nueva Pompeya que ayer era un desierto, y hoy es un negocio*", mientras vemos que un hombre patea al pasar una calavera de vaca polvorienta.

La idea del ***paso implacable del tiempo***, sólo recuperable por los recuerdos y el *amor*, es un tema recurrente, a menudo subrayado por la forma temporal misma de los relatos. ***Ayer fue primavera*** comienza con la imagen significativa de un reloj despertador sobre la mesita de luz. Las manecillas del reloj, por medio de un *fundido encadenado*, indican en la siguiente toma que han pasado varias horas, introduciendo así un tema que será desarrollado profusamente durante el film: la fuerza implacable del *paso del tiempo.*[71]

En general, las ***elipsis*** que remiten a espacios de tiempo más o menos breves (*horas, días*) pueden entenderse como recurso de síntesis, pero frecuentemente implican también un pudoroso ocultamiento de hechos y acciones *no mostrables* (*relaciones sexuales, muertes, curación de los enfermos*, o el período de tiempo que va de la *confesión sentimental* a la *boda*). Las relaciones sexuales, por ejemplo, invariablemente se sustraen de la mirada de la cámara, en una *elipsis* que sin embargo marca con claridad el significado de la escena elidida (fundido a un "hogar con fuego", a la misma habitación horas después, etc.).

Las ***elipsis*** de grandes períodos de tiempo, por su parte, suelen dar por sentados procesos que se considera innecesario detallar, tales como el *crecimiento de los hijos*. En estos casos, el relato pasa de una imagen de los *niños* a una de los mismos personajes ya adultos. En general, todos los "aprendizajes" se suprimen de la línea del relato, de modo que los *logros* de los personajes adquieren un carácter "natural".

Hay también casos extremos, como los filmes de referencias históricas, o aquellos que de algún modo pretenden relatar "grandes historias" (***La histo-***

[71] En su *aniversario de casados* la protagonista comenta con un dejo de nostalgia: "*...diez años ya... ¿no te parece mentira?*". En otra escena, cuando la mujer se niega a hacer el amor porque se ha hecho tarde, el marido responde con picardía: "*¡mueran los relojes!*".

ria del tango, ***El amor nunca muere***, entre otros) en los que la narración toma una forma episódica, debiendo el espectador "llenar" los grandes espacios de tiempo ausentes entre episodio y episodio.

Si, como se dijo, el tiempo de los *orígenes* tiende a la repetición y la *circularidad* propias de los relatos *míticos*, y el *presente* desarrolla la *linealidad* de las acciones novedosas y cambiantes, de tanto en tanto, no obstante, también los relatos del *presente se detienen* para dejar paso a los "tiempos muertos de la vida". Es el *tiempo heterogéneo de lo cotidiano:*[72] una muchacha que se baña en el río, un personaje solitario que deambula sin rumbo por la ciudad o una típica escena *musical* pueden ser las grietas por la que lo *cotidiano en sí* se cuela en la *linealidad* de los relatos, verdaderas pausas en la que la vida se representa *tal como es*, despojada de las fuertes asignaciones de sentido.

Paradójicamente, estas pausas en el relato suelen dar lugar a escenas de reminiscencias "*artísticas*": personajes que cantan o tocan instrumentos musicales, que "cuentan historias", y hasta verdaderas "polémicas literarias" o artísticas, desplegadas al margen de la línea narrativa central.

Otras veces, el tiempo elástico de lo *cotidiano* funciona como "telón de fondo" de la línea narrativa principal. Es lo que sucede con algunos filmes que narran una historia particular en el contexto de la *gran ciudad*, que "vive su vida" por detrás de la acción concreta de los personajes (los *taxistas* paran para almorzar, otros personajes secundarios se demoran en charlas intrascendentes). Entonces, el relato (un caso particular y excepcional) aparece "incrustado" en un *mundo cotidiano* que se mueve en un *tiempo* diferente.

En su conjunto, las *modulaciones del tiempo* aportan también a un cine que, en la década del 50, ha preferido definir relatos fuertes y argumentaciones coherentes, en detrimento del "realismo" de lo *cotidiano* o del costumbrismo. El ***tiempo***, entonces, tiende a ser homogéneo y lineal, en detrimento de lo *heterogéneo* y repetitivo de lo *cotidiano*.

Las viviendas y la movilidad social

La década del 50 despliega también un sistema significante compacto y claro para mostrar los diversos tipos de ***vivienda*** según la ubicación social de los personajes, sobre la base de las figuras ya conocidas. En la ciudad, el

72 Según Parret: "*Cotidiano connota igualmente la reiterabilidad, la repetición, y la actividad cotidiana no es un acontecimiento único*". No se trata del tiempo calendario, de la "*flecha que avanza*" hacia un futuro sino, por lo contrario, de una concepción heterogénea del tiempo, relacionada con lo que Wittgenstein llamó el "*reloj interior*". Op. cit., pág. 124.

sistema de las viviendas se conforma con unos pocos tipos recurrentes: la ***casa popular***, el ***departamento***, la ***pensión***, y la muy "generalizada" ***mansión***.

La ***casa popular*** puede estar en los márgenes de la *ciudad* (generalmente la *ribera* del *Riachuelo*), o bien en el *centro*, pero habitualmente no tiene un sitio definido de ubicación, ya que la representación de los *barrios* suele ser difusa. La *casa* de la *ribera* es la vivienda urbana popular por excelencia, y si bien la gente del *hampa* (estafadores, criminales, prostitutas) también suele encontrarse en la *ribera*, éstos no viven en casas sino en *hoteles* o *piezas de alquiler*.

Al visitar una de estas casas "populares", el dueño del astillero de ***La fuerza ciega***, un hombre *rico*, añora su pasado humilde y reconoce que era más feliz "*cuando vivía en una casa como ésta, con vecinos y amigos como éstos*". Frecuentemente, los *obreros* comparten estas casas con los *artistas*, como la cantante de tangos de ***La fuerza ciega***. El protagonista de ***El último payador***, *José Bettinoti*, que es a la vez *obrero* industrial y payador, vive en una casa que es, como él, un *híbrido* entre el mundo del trabajo y el del arte. La cocina en la que la *madre* amasa se abre, en la misma habitación, a la sala donde *José* ensaya sus canciones, formando una suerte de escenario para vecinos y amigos. Hasta los objetos domésticos dan fe de esta hibridez: conviven en esta casa una máquina de coser, una gramófono, una guitarra, una palangana.

Lejos de la *ribera* viven hombres y mujeres comunes y corrientes, en *casas* sin fachada (a veces incluso parecen *departamentos*), en barrios sin identidad. Son los seres anónimos que la ciudad genera masivamente: el *oficinista* de ***Rodríguez supernumerario***, la *obrera* de ***Días de odio***, el *policía* de ***Si muero antes de despertar***. Son casas pequeñas pero más pobladas de objetos que las de la *ribera*: cuadros decorativos, alguna pequeña estatuilla, un cuidado sencillo en la decoración.

El ***departamento***, figura de connotaciones ahora más precisas, ubicado también en sitios indefinidos de la ciudad, es el paradigma de la vivienda *moderna* asociada a las generaciones jóvenes. El *departamento* recibe en los 50 una mirada *negativa* y otra *positiva*. La primera lo asocia a la soledad de las grandes ciudades, y a cierta inmoralidad o decadencia de sus habitantes: hijos *descarriados* de familias burguesas que beben whisky en *departamentos* casi sin amueblar (***El amor nunca muere***), o seres solitarios como el joven "enfermo" de amor que se encierra en su oscuro *departamento* (***Los pulpos***).[73]

En la versión *optimista*, el *departamento* es la vivienda *moderna* por excelencia. Ya sea que una *empleada* de tienda lo comparta con una com-

[73] El jefe del joven describe su departamento como "*la tumba de Tutankamón*".

pañera de trabajo (***La vendedora de fantasías***), o que se mude a él una muchacha de buena familia que se casa (***Esposa último modelo***) o alguna variante similar, el *departamento* es el símbolo de modernidad en la gran ciudad que crece.

La ***pensión*** y el ***hotel pobre*** son ahora pequeñas réplicas de la heterogeneidad urbana, siempre asociados de algún modo a la ambigüedad y el *peligro*. La ***pensión*** se presenta como una suerte de *familia* artificial, por momentos "monstruosa", que reúne a los *solitarios* bajo la mirada comprensiva y vigilante de la *dueña*. Viven en sus piezas muchachas tristes que planean un suicidio o una venganza, o jóvenes *artistas*. A veces, una *trama criminal* se instala de lleno en la *pensión*, como en ***La muerte camina en la lluvia***, en la que hay un "asesino serial" que termina descubierto y atrapado con un tiroteo en medio del salón compartido por los *pensionistas*.

Sobre finales del período, casi en los límites últimos del *modelo tradicional*, encontramos la *pensión* más célebre de nuestro cine, en la innovadora ***Rosaura a las diez*** (Soffici, 1958). En ella se instala una enigmática trama sentimental y criminal, bajo la mirada recelosa de los *pensionistas*. El ambiente "familiar" de la pensión ("*ésta es una casa de familia*") se enrarece por efecto de la curiosidad desmedida, los celos, los prejuicios, la sospecha. También aquí habrá un *crimen*, pero su escenario no será la *pensión* sino el cuarto de un sórdido ***hotel*** del *Bajo*, ahora territorio del *peligro* por excelencia. En efecto, la vinculación entre la figura del *hotel* y el *crimen* es, desde los años 50, un tópico recurrente: en los *hoteles* conviven, ocultos, tanto los *delincuentes* como los *policías* que los persiguen (***Morir en su ley***, ***La vendedora de fantasías***).

Pero la figura central en el "cine popular" de los años 50, tanto en la *comedia burguesa* como en el *melodrama*, es paradójicamente la gran casa de los ricos: la ***mansión***. Alrededor de esta figura se organiza, en gran medida, el *mapa* social de la época, ya sea que los personajes vivan en ella por herencia y tradición, o que accedan desde un origen humilde. La gran casa de los *ricos* organiza la representación de las opiniones de época sobre la movilidad social.

El espectador, en estas películas, se inscribe como un "visitante", de modo que el *living* es siempre el escenario central, el sitio más mostrado de la *mansión*: poblado de mesas, muebles tapizados de madera labrada, cortinados, candelabros, espejos, relojes de péndulo, arañas, y jarrones de porcelana, se diría que cada vez más amueblado.

Si, como dijimos, la *casa popular* suele ser anónima, la *mansión*, figura ya consolidada, es siempre idéntica a sí misma. Más allá de algún detalle distintivo en el decorado, se trata siempre de "la misma casa". Es, más que una casa real, una casa simbólica. Sin dudas, el mayor artífice de estas construc-

ciones durante el período ha sido Carlos Schlieper,[74] quien repite la figura en sus comedias una y otra vez, incluyendo el *living* con sus grandes escaleras. En los filmes de Schlieper, las *mansiones* pertenecen a *empresarios* de actividad difusa, o a *profesionales exitosos*.

En otros directores, la figura se asocia a diversas posiciones sociales: en ***Morir en su ley*** la casona es *del jefe de policía*, y marca la diferencia jerárquica y social con el protagonista, que es un subordinado; y en ***La historia del tango*** la *mansión* es la nueva vivienda de la cantante de tango que ha triunfado. ***Ayer fue primavera***, por su parte, carga libidinalmente la casa vacía tras la muerte de la esposa burguesa.

Muy frecuentemente, un personaje *humilde* accede a la *mansión* desde estratos inferiores, por algún designio del *azar* (***Juan Globo***, ***El amor nunca muere***) y este acceso produce un generalizado efecto benéfico, tanto para el *pobre* que ha llegado como para los *ricos* que en ella viven. Los ejemplos de encuentro armonioso entre *pobres* y *ricos* en la *mansión* son muchos y variados: la familia "grande" que intenta una difícil convivencia, sólo posible luego de la conversión de los parientes *descarriados* (***La casa grande***, Fleider, 1953); los *delincuentes* que alquilan una habitación en una casona para robar un banco vecino, y terminan redimidos por el *amor*[75] (***El honorable inquilino***); los miembros de una extraña "asociación filantrópica" que llegan a representar una farsa benéfica, y terminan encontrando el *amor verdadero* y la integración a la *familia* (***Los árboles mueren de pie***).

Menos frecuente es la variante *pesimista* del acceso a la *mansión*: en ***Todo un héroe***, un *viajante de comercio* recibe en herencia una gran casona, la que en definitiva le traerá más problemas que alegrías.

La figura de la *mansión* opera con una doble función significante: muestra al espectador como una posibilidad abierta la casa "máxima", en la pirámide de la escala social, pero lo reenvía muchas veces lejos de ella, hacia la vida más libre y feliz de las *casas populares*. Si bien el movimiento más frecuente es de **progreso** habitacional de los personajes, está también la variante *negativa*, en la que un personaje *retrocede* hasta perderlo todo, por imperio de la decadencia moral (***Pobre mi madre querida***).

Los motivos del *progreso* son diversos. Los *artistas*[76] suelen mejorar por mérito propio, desde los *bajos fondos* y la *vivienda popular* hasta la *mansión* o las

[74] Dice A. Posadas: "*estas casas de nuevos ricos están amuebladas según la última moda y cuentan con un ejército de sirvientes*". Abel Posadas: ***Carlos Schlieper, cine prohibido para mayores***, en "*Cine argentino, la otra historia*", Sergio Wolf (comp.). Ed Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

[75] En el final, el delincuente arrepentido pide perdón "*por haber manchado esta casa*".

[76] La protagonista de ***Filomena Marturano*** (Tita Merello), que se ha criado en el ominoso patio

habitaciones en "suite" de un *gran hotel*. Otros personajes progresan por *azar* (***Todo un héroe***) pero la mayoría de las veces el *progreso* depende de vínculos matrimoniales, cuando los jóvenes *universitarios* de familia *pobre* acceden por matrimonio a una vivienda mejor. Así es como se adivina una *mansión* en el futuro de los flamantes médicos de ***Sucedió en Buenos Aires*** y ***El amor nunca muere***, que se casan con muchachas de padre *rico*, *médico* y prestigioso.

Otras veces, los personajes no progresan habitacionalmente, pero sí ***evitan retroceder***. Son *maridos infieles o hijos descarriados* de buena familia, que incursionan en viviendas más humildes y que, cuando están a punto de perderlo todo, regresan al seno de la gran casa familiar (***Cosas de mujer***, ***El amor nunca muere***).

En el otro extremo, en el mundo *rural* del *pasado*, se destaca la ***casa de los orígenes***, sencilla y precaria vivienda ubicada en alguno de los territorios fundantes de la nacionalidad o la civilidad: la casa sobre pilotes de ***Los isleros*** (Demare, 1951), o los ranchos de los mensús en ***Las aguas bajan turbias*** (Del Carril, 1952). En ambos casos, son casas de un *territorio* asociado a lo primordial y salvaje de los *orígenes*, el *río Paraná*. Significativamente, la casa de ***Los isleros***, que está más cerca en el espacio y en el tiempo de la vida ciudadana, sobrelleva su sencillez con mayor dignidad. En cambio, las de ***Las aguas bajan turbias***, ubicadas *río arriba* y en un *pasado* más remoto, apenas se sostienen sobre sus paredes de madera o caña. Por los huecos que hacen de ventanas, sus desdichados habitantes escuchan con terror los gritos desgarradores de sus compañeros, perseguidos a tiros por los crueles *capangas*.

En el *desierto* de la lucha contra el indio, el otro *territorio de los orígenes*, está el poblado de ***El último perro***, poco más que un grupito de chozas casi vacías, habitadas casi sólo por mujeres. Como un primer paso hacia el *progreso*, se construye en el film otro pueblito de casas similares, que será arrasado por los *indios* pero luego reconstruido.

Resulta llamativo que en estos orígenes *remotos* (***Las aguas bajan turbias***, ***El último perro***) los pueblos enteros terminen arrasados por el fuego, por distintos motivos. De ese modo, los *ranchos* heroicos de los *orígenes* desaparecen sin dejar huellas hacia el *presente*. Las *casas precarias*[77] han deja-

---

de un conventillo, accede a la gran casa del hombre *rico* con quien termina casada. La casa es, para los vecinos, "*la más grande del barrio*". *Filomena* define su casa natal como un conventillo "*donde en verano uno se ahoga de calor y en invierno se muere de frío y de tristeza... en una de esas pocilgas vivía mi familia*". Una vez más, la vivienda *precaria* es ubicada en el *pasado* y en los márgenes de la ciudad ("*donde termina el asfalto*").

77 El amoblamiento de estas *casas de los orígenes* está también tipificado: una sencilla cama de madera, una manta, unos pocos estantes y escasos enseres domésticos (una vela, la olla tiznada, platos y tazones de latón, la palangana). Y la *mesa familiar*, figura que como veremos atraviesa gran parte del periodo.

do de ser en los 50 las viviendas dignas de los *pobres*, y resultan invariablemente reubicadas por los relatos en "un pasado ya superado".

En el mundo del *presente* la ***casa rural*** es casi siempre un sitio al que se llega desde lejos, desde la *ciudad*. El espectador es "conducido" a estas casas por algún personaje *ciudadano*, que viaja al interior por motivos no siempre honestos. En ***El hombre que debía una muerte*** un *porteño* llega a la casa de la *montaña* aparentemente por azar, aunque su llegada forma parte de un siniestro plan *criminal*. Luego sabremos que también la dueña de la *casa* (una *maestra*), había llegado a ésta desde la *ciudad*, años atrás. También en ***Marianela*** (Porter, 1955) se accede a las *casas de la montaña* de la mano de un personaje *ciudadano*, un *médico* que llega caminando entre las imponentes montañas y que, impresionado, comenta su aprensión al espectador: "*cuando llegué a Cerro Aspero creí encontrarme en un desierto. Me sentía perdido en medio de esa tremenda soledad. ¿Dónde habitaba la gente? [...] El lugar era más propicio para brujas que para personas*".

De hecho, las casas ubicadas en la *montaña*, el *mar* o el *río* adquieren siempre un carácter inquietante: en ***La trampa*** (Christensen, 1949) la casa del río, llamada "*La Quimera*", será también escenario de una estafa sentimental y de sombríos crímenes, y en ***Guacho*** (Demare, 1954) la casa situada junto al *mar* presenta un aspecto un tanto irreal.[78]

Complementariamente, las ***casas del campo*** propiamente dicho (la llanura, la *pampa*) terminan siempre *abandonadas* por algún motivo. Incluso en filmes de ambiente urbano suele aparecer, lateralmente, la figura de la *chacra* o *casa de campo abandonada*, como en el policial ***Morir en su ley***, en que una *chacra* deshabitada es usada como refugio por los *delincuentes*.

El "mapa social de las viviendas"[79] se cierra con la figura invisible de la ***casa soñada***: novios que buscan en una revista su futuro dormitorio, recién casados que viven con los *suegros* hasta conseguir *departamento*, matrimonios que visitan una casa más grande y más cómoda. Personajes todos éstos que, en los filmes de la época, "*sueñan la casa*". Hasta la pareja de ladrones de ***Todo un héroe*** planea un retiro en que mudarse a "*un chalecito todo blanco, un*

[78] ***Guacho*** fue rodada en el sur de Chile, de modo que el particular estilo de las casas de los pescadores configura un paisaje pintoresco y un tanto extraño. También a una de estas casas llegará a vivir una *porteña* (sic), interpretada por Tita Merello.

[79] Hay también otra *figura*, en rigor un híbrido: los que "*viven en el trabajo*": *artistas* que viven en el teatro (***Locuras, tiros y mambo***), muchachas huérfanas que pagan con su trabajo la "hospitalidad" de la casa que las hospeda (***Marianela, El amor nunca muere***), *comerciantes* de vivienda anexa al lugar de trabajo (***Pobre mi madre querida, La morocha, El amor nunca muere***). Estructura inestable, casi de transición, la "casa-trabajo" posee un doble status y, al abrirse al exterior, pierde algo de su seguridad de hogar.

jardincito al frente [...] una quintita con frutales... y en invierno, una buena estufa". Muchas veces, el sueño permanece como tal, abriendo al futuro los deseos de progreso. La *casa soñada* es, en el *mapa* de lo cotidiano, el destino posible en la vida "feliz", que se supone existente en el mundo real más allá del final del relato. Como sucede en ***Los árboles mueren de pie***, cuando la pareja recién formada abandona la *mansión* ajena, en la que ha encontrado el *amor*. En el último diálogo, el hombre se confiesa: "*ha terminado la farsa, para empezar la vida... ahora, te necesito junto a mí para siempre, en una casa nuestra*".

Las comidas y bebidas

La década del 50 establece, también en la representación de las comidas y bebidas, un verdadero sistema significante acabado, claro y capaz de señalar con precisión ciertas prescripciones sociales. El signo de base es en este caso la ***mesa de los pobres***, siempre idéntica a sí misma: sobre un mantel sencillo se sirve la *sopa*, el *puchero* y a veces los *ravioles*. Tampoco falta el pan, a veces pellizcado por una mano impaciente, ni la botella de *vino* y el *sifón*. A veces hay una escena previa en que la mujer amasa o revuelve la olla, pero lo común es que encontremos a la familia cuando "*ha terminado de comer*" y alguna mujer levanta la mesa, y los hombres conversan o encienden un cigarrillo. En la *mesa de los pobres*, aunque no hay lujos, hay siempre comida suficiente.[80]

La figura atraviesa prolíficamente todo el período, y aparece en incontables filmes de diversos géneros y estilos, en el *campo* o la *ciudad*, el *pasado* o el *presente*. Incluso, posee la curiosa virtud de "transformar en *familia*" a dudosos personajes que se sientan en torno a la *mesa*.

Está también la ***mesa de los ricos***, que en los 50 se vuelve aún más sofisticada, ya que hay en ella siempre más exotismo y ceremonial que comida propiamente dicha. Los *pobres*, sin duda, *comen más*, pero la *mesa de los ricos*[81] suele adquirir un fuerte sesgo de "espectáculo": en ella es más lo que *se habla de comida* que lo que se come. Así, se nombran platos tan llamativos *como "arroz con leche con canela francesa"*, "*huevos compot a la crema*", "*pollito al champignon*", "*tounerot a la richerie*" o "*torta de nuez con miel de abejas*". La comida de los *ricos*, más que alimento, es placer y

80 Para la madre de ***El último payador*** "la buena comida es la fiesta de los pobres".

81 Es común también que en la *mansión* se coma y se beba en otras instancias, fuera de la *mesa*: se desayuna con *chocolate* en taza, de pie junto a la bandeja, o se come un *sandwiche* en algún rincón de la sala. Los niños pueden comer en una mesita aparte, y los adultos desayunar en la cocina, en la cama o el jardín.

sofisticación.[82] Tal vez por eso sus figuras centrales no son "nutritivas" sino "exquisitas", como los postres y las tortas. La repostería suele ser aquí la actividad más estimada.

Se define también un sistema significante preciso para representar las infusiones (el ***mate***, el ***café***, el ***té***) y sus connotaciones sociales. El ***mate*** es ahora solamente la infusión de los paisanos pobres del *campo*, y a veces de algunos *marginales* de la *ciudad*. Se lo representa, ahora, generalmente, como una costumbre del pasado, de connotaciones casi *folklóricas*.[83] También aquí, el cine ha intentado imponer su marca ciudadana, reemplazando para la mayoría de los personajes populares al *mate* por el ***café***.

El "sistema de las infusiones", en verdad, establece distinciones sociales bastante precisas. La madre de ***Rodriguez supernumerario*** se escandaliza cuando su hija, a falta de ***café***, ofrece *mate* a un invitado ("*¿mate? ¿un joven tan distinguido?*"). En el mismo film, *Rodríguez* es invitado a una *mansión*, donde se le ofrece *té*. El ***té*** es ahora invariablemente signo de cierta distinción, asociada con las clases más ricas o más educadas,[84] y más con las mujeres que con los hombres. El pasaje del *café* al *té* suele coincidir con el de la *casa popular* a la *mansión*. Es común que el *té* se sirva en los sillones del living de la *mansión*, con bandeja y tetera de plata, y a veces con alguna muestra de la exquisita repostería de las mujeres *ricas*.

Por su parte, también la figura del ***brindis*** se enriquece y generaliza en los 50: ahora la gente de *familia* ya no bebe, sino que *brinda*. De hecho, en cada film de los 50 hay por lo menos un *brindis*, forma lícita del consumo alcohólico en el seno de la *familia*. El paradigma de la *celebración familiar* es ahora, por lejos, el ***champagne***, bebida que se consume en la casa de los *pobres* y también en la de los *ricos*. El *champagne* marca el momento especial en que lo *cotidiano* familiar se convierte en *extraordinario*, momento festivo de la celebración familiar, en el que lo cotidiano adquiere sentido: la *boda*, el *cumpleaños*, el *bautismo*, el *aniversario*, los *hijos que se reciben*.

Estas celebraciones (o "cosas festejables de la vida") ofrecen precisamente los motivos de numerosísimos *brindis* en la pantalla, junto a la glorificación de las figuras tradicionales (la *reunificación familiar*, la *mujer*, *los hijos*, *el futu-*

[82] La pareja de ***La trampa*** no toma simplemente té, sino "*té de la India*". Y en ***El amor nunca muere*** *(episodio 2)* es Mirtha Legrand quien almuerza frente a distinguidos invitados, aunque se niega a comer para no delatar su falta de modales en la mesa.

[83] En el *campo* son más comunes los tazones de *leche* que el *mate*. En la disparatada ***Vidalita*** (Saslavsky, 1949) el abuelo desayuna en el patio de la estancia con leche y "churrasco".

[84] En ***El honorable inquilino*** la ceremonia del *té* asimila la educación para la mesa con la educación en general. Al chico *pobre*, la familia burguesa le enseña a "*saber tomar el té*". En el final, el pequeño sirve personalmente el *té*, demostrando, para admiración de las mujeres, sus avances como niño "educado".

ro). La figura, además, abre el mundo representado hacia la "vida real", suspende de hecho el relato para dar lugar a la celebración pura: los personajes brindan entre ellos y a la vez con nosotros, los espectadores. El *brindis* convierte a la institución cinematográfica misma en una instancia de celebración, en la que la *vida cotidiana* se transforma en *espectáculo*.

Completan el sistema de las bebidas alcohólicas en los 50 el ***vino*** (generalmente reservado ahora al acompañamiento de las comidas), el ***vermouth*** (aperitivo que consumen los varones de todos los niveles sociales) y el ***whisky***, bebida siempre ligada a situaciones de *peligro* (los *delincuentes* y eventualmente los *policías o gendarmes* son los mayores consumidores de ***whisky***).

Trabajar y ser honrado

En el *modelo tradicional*, las figuras de la *familia integrada* se entrelazan indisolublemente con las del ***trabajo honrado***. Si bien todavía la cámara suele mantenerse alejada del mundo concreto del trabajo, los "*trabajadores*" adquieren ahora un notable relieve como personajes. En efecto, y siguiendo la tradición del *melodrama*, lo que las películas nos muestran no es tanto hombres y mujeres trabajando sino más bien sus deseos, sus costumbres cotidianas, sus vidas sentimentales. Esporádicamente[85] la cámara ingresa a la fábrica, el taller, el mercado, la tienda, pero sobre todo para mostrar la vida de relación de los *trabajadores*: en el lugar de trabajo se organizan "colectas" o se preparan picnics, los personajes se conocen, se buscan, se invitan al cine y hasta se besan, pero en general el trabajo concreto no se muestra. Sobre todo, se juega en estos relatos la cuestión central de la *honradez* inmanente a los *trabajadores*. La figura se expresa con claridad, entre otros tantos casos, en el consejo encendido que le da la *madre* de ***El amor nunca muere*** (Tita Merello) a su hijo *estudiante de medicina*: "*... a trabajar. Y la cabeza bien alta: el hijo de Rosendo y Pancha Romero debe saber de memoria que el trabajo es lo único que honra siempre*".

En este contexto, la ***fábrica*** es el lugar más fuertemente asociado a la ***honestidad del trabajador***. En el caso, muy significativo, de ***El último payador***, el personaje *José Bettinoti* (Hugo del Carril) se debate ante un dilema dramático: quiere ser *artista*, pero debe ser *obrero*. *Don Carmelo*, el *ami-*

85 ***Días de odio*** es en ese sentido un caso atípico, ya que tal como se anuncia en la secuencia de títulos está "*rodada íntegramente en escenarios naturales*", al mejor estilo neorrealista. Constituye entonces una fuente privilegiada de información para los historiadores, al presentar la "fábrica real": la salida de las obreras, el patio, los telares, la oficina del jefe, el comedor.

go de toda la vida, abre el relato frente a la tumba del payador, con una frase sentida: "*trabajábamos juntos*" (como se verá luego ambos han sido compañeros en la *fábrica* y también en la música). El film plantea una paradoja notable: aunque se ve claramente cómo la vida obrera lleva a la enfermedad del *trabajador*, el argumento asigna la causa de dicha enfermedad, extrañamente, a la insalubre vida de *artista*. En el comienzo del film, los *obreros* se reúnen, a la hora del almuerzo, en el patio de la *fábrica* y comen al aire libre, sentados en el piso ("*como animales*"). La situación de desamparo favorece la violenta prédica *anarquista* del *obrero Pascual Contursi*, que incita a una huelga salvaje. La prudencia conciliadora de *José* es desoída, y la *huelga* se desencadena con ribetes insurreccionales.[86]

La policía reprime la *huelga* con violencia, y varios obreros son llevados detenidos. En la comisaría, la brutalidad de un agente policial obliga a *José* a pasar la noche bajo la lluvia. Aunque la posterior desaprobación del hecho por parte del *comisario* deja a salvo el prestigio *policial*, vemos como, a partir de esa noche, *José* comienza a toser insistentemente. El *médico* que lo revisa le recomienda seguir trabajando en la *fábrica*, al tiempo que le prohíbe cantar ("*es probable que no pueda cantar nunca más... con un pulmón en esas condiciones se impone una vida normal*"). Se ha demostrado, si bien con un giro un poco extraño, que el *trabajo honesto* es siempre saludable.

A veces, la misma argumentación se resuelve por la negativa: si se pierde la buena senda de la *familia* y el *trabajo honesto*, el desenlace puede ser trágico (***Pobre mi madre querida***). Otras veces, novedosas variantes confirman el *modelo*, como en ***La fuerza ciega***, donde quien pierde la buena senda es el *dueño* del astillero, que participa por origen de la *honestidad obrera* ("*cuando Camilo era un obrero así como nosotros trabajaba más que ninguno*"). La *otra mujer*, complementariamente, es aquí una joven y honesta *obrera* a quien el patrón persigue con sus apremios amorosos.

El otro espacio que se vincula con el *trabajo honrado* es la **oficina**,[87] aunque ya no con la naturalidad de la *fábrica*, sino más bien como un sitio en el que dicha *honestidad* debe ser restaurada. El paradigma del oficinista honesto es el protagonista de ***Rodríguez supernumerario***, interpretado por Pepe

86 La secuencia de la *huelga* presenta notorias reminiscencias de puesta en escena y montaje con el cine soviético de los años 20. Tras la represión policial, la cámara muestra la presencia solitaria del vino y los sandwiches abandonados en el piso, y un plano detalle de los cascos de los caballos policiales pisoteando una muñeca de trapo. Sin embargo, cuando la *madre* del *obrero* llega a la comisaría, la secuencia es reinterpretada en clave melodramática: la música épica ha desaparecido, y se oyen los tristes acordes de "*Pobre mi madre querida*".

87 La cámara suele mostrar *la oficina* con más detalle que *la fábrica*: los oficinistas, de invariable saco y corbata, trabajan en sus escritorios, sacan cuentas, revisan expedientes o llevan carpetas de un lado a otro.

Arias: el empleado público gris y sufrido, de hombros cargados y mirada triste, que logra restaurar el orden en una ***oficina pública*** que ha llegado a un nivel notable de ineficiencia y *corrupción*. Los *chacareros* que se acercan al mostrador de la "*Dirección de la Defensa Vegetal*" son tratados con fastidio y displicencia, y enviados de oficina en oficina sin que encuentren una solución. El *jefe* ha instalado un clima de trabajo "castrense" en la *oficina*, que encubre una trama de *acomodos* y estafas: *trabajadoras* ineficientes que han conseguido su empleo gracias a un padrinazgo político, y *empleados corruptos* que roban al Estado.[88]

Rodríguez, el empleado más *honesto* y laborioso, es despreciado por jefes y compañeros, y luego despedido injustamente.[89] A partir de ese punto, toda la trama gira en torno del regreso restaurador del *oficinista honesto*, que se concreta en una escena de exaltado desahogo emocional ("*llegó la rebelión de los Rodríguez... ¡aquí están las pruebas, aquí...!*"). El *jefe corrupto* debe renunciar y devolver al Estado lo robado, y los mejores empleados (*trabajadores y honestos*) son ubicados en cargos jerárquicos. Completada la tarea de saneamiento, el premio para *Rodríguez* es la anhelada seguridad laboral, el *nombramiento* que le permite "*entrar en el presupuesto*". El reconocimiento se extiende a todos los oficinistas honrados, cuando Rodríguez brinda "*por los mansos, por los débiles, por los postergados... por los supernumerarios de la vida*".

De hecho, la seguridad del empleo en la *oficina* resulta también amenazada por la eventual posibilidad de "*trabajar por cuenta propia*" ("*un día de éstos dejo todo, y me voy por ahí a tentar fortuna...*"), aunque en definitiva el empleo seguro es revalorado ("*tengo a mí familia... esto es lo seguro para mí*").

Otro personaje interpretado por Pepe Arias, el *vendedor* (*viajante de comercio*) de ***Todo un héroe***, es despedido de *La prudencial S.A.* repentina e injustamente, y su primera reacción es, también acá, el estupor: "*¿pero cómo me van a despedir a mí, que llevo 20 años en la casa?*". Pero el despido se ha originado en ignotas "*órdenes del directorio*", y el pobre hombre entiende que él sólo es "uno más" dentro de una anónima estructura. La indemnización cobrada, que podría impulsarlo a la actividad independiente, no es un consuelo ("*¿y qué hago yo con 10.000 pesos?...¿un negocito? ¿Pero no te*

[88] El film incluye numerosos "guiños" e interpelaciones al público, lo que sugiere la existencia de un correlato social para la figura de la "*corrupción en la oficina pública*".

[89] No obstante, el Estado como tal es puesto a resguardo, ya que *Rodríguez* es felicitado por el Interventor: "*Funcionario José Rodríguez: permítame estrecharle la mano [...] Para mí el Estado se asemeja a un ferrocarril inmenso que conduce al país. A veces atrasa, a veces adelanta, pero siempre marcha*".

das cuenta, Matilde, que eso sería como si tuviese que empezar toda mi vida de nuevo?"). Y aunque la buena fortuna hará que el hombre cobre una inesperada herencia, ésta lo "condenará" a una "desdichada" vida de *rico*, y nunca llegará a recuperar la felicidad perdida.

En ***La vendedora de fantasías*** (Tinayre, 1950), son los ***vendedores*** los encargados de hacer el *saneamiento* moral. Mirtha Legrand es aquí una alegre y moderna *vendedora* en las *Grandes Tiendas Unidas*[90] que está a punto de casarse con un simpático funcionario de la *Policía* (Alberto Closas). Tinayre ha logrado aquí un extraño cruce de *géneros*, al incluir en una *comedia melodramática* ciertas figuras provenientes del *policial* y del cine *de terror*. Los ambientes sórdidos, iluminados a la manera del mejor *cine negro*, junto a ciertos tópicos del género policial, transforman a las amables tiendas en un sitio peligroso. En los anaqueles repletos de fantasías baratas de las *Grandes Tiendas Unidas* se esconde una joya verdadera, que cuesta una fortuna, "monstruosidad" producida por la irrupción del mundo del hampa en el ámbito del *trabajo honrado*. Anomalía que, si se lo piensa un poco, pondrá en riesgo todo el sistema de precios y la concepción misma de la producción industrial masiva.

La traviesa *vendedora de fantasías* no resiste la tentación y se mete en ese peligroso territorio que se esconde más allá del límite luminoso del empleo *decente* (el subsuelo del gran almacén, el hotelito de mala muerte, la guarida de los *criminales*), como una especie de ingenua "detective".[91]

El inquietante círculo de *peligro* que se cierne sobre la *vida cotidiana* se revierte y desdibuja en la *argumentación* final, que aclara que "todo ha sido sólo un sueño". Al despertar de su pesadilla, Mirtha contempla aliviada el desfile de cada uno de los personajes que hemos conocido, que llegan a festejar su *boda* con sus rostros "verdaderos", honestos, limpios, confiables. La clausura del sentido opera de modo contundente, ya que la pesadilla es atribuida a la afición de la *vendedora* por leer "*novelitas policiales*"[92] y el despertar trae la restauración del orden con un recurso que, a la distancia, nos sorprende por su clara carga ideológica: la *vendedora* junta los libros de su biblioteca a manos llenas, y los arroja por la ventana. Debajo, un *policía* recoge un libro y agradece sonriendo. La peligrosa fantasía de una vida de aventuras queda así en buenas manos, y el mundo del *trabajo* y el del *crimen* se separan nítidamente.

[90] El film ha sido rodado en las Tiendas Harrod's.

[91] Los personajes se enredan en una tortuosa persecución de la esquiva joya. El modelo ha sido aquí el mítico *Halcón maltés* del cine negro americano.

[92] El recorrido que el film realiza desde el peligroso quiebre de lo *cotidiano* hasta el reestablecimiento del orden es homólogo a la trayectoria profesional de Daniel Tinayre. El director ha abandonado el *género negro*, su primer modelo, para dedicarse a realizar filmes más livianos, como el que aquí analizamos.

La vendedora de fantasías resuelve, de ese modo simple y directo, la problemática que en ***Rodríguez supernumerario*** había requerido del *oficinista* una cruzada contra la *corrupción* y la deshonestidad. Aquí, directamente se recomienda no emprender ninguna cruzada, y dejar las acciones en las manos más idóneas de la *Policía*. Pero, de cualquier modo, ni la *oficina* ni la *tienda* alcanzan el cristalino halo de *honradez* que suele rodear a la *fábrica*.

Junto a *obreros*, *oficinistas* y *vendedores* prolifera en la década del 50 una variada gama de oficios, todos ellos relacionados con el sector de los *servicios* y alejados del mundo de la producción. Las *mansiones* se pueblan de ***trabajadores de servicios***: *sirvientas*, *mayordomos* y *choferes*, aunque a menudo las *empleadas domésticas* pueden trabajar también en hogares humildes.

En ambientes populares abundan los *taxistas* y *mozos*, junto a otros oficios diversos. ***Sucedió en Buenos Aires*** (Cahen Salaberry, 1954) es un film que transforma a *la ciudad* en escenario privilegiado de las acciones dramáticas, por lo que resulta apropiado que *Pablo*, su protagonista, sea un *taxista*.[93] En el *puerto*, donde se guardan y reparan los taxis, hay una rara mezcla e integración de oficios no fabriles: el socio de *Pablo*, además de *taxista*, es dueño de un bodegón, y él mismo repara el auto cuando se descompone, después de atender su negocio. En el bodegón hay, naturalmente, un *mozo* (el polaco *Varsovia*) y los clientes trabajan en actividades tan alejadas de la producción como la de *conductor de un mateo* o *calesitero*. Sentado cómodamente en el bodegón, junto a la ventana, un hombre "trabaja" mirando el puerto, "*vigilando los embarques*". El panorama de la diversidad laboral se completa, lejos del *puerto*, con la muchacha que llega del interior y consigue un trabajo de *niñera* (pero "*niñera de perros*").

En ***Juan Globo***, un muchacho humilde entra a trabajar a una *mansión* como *chofer*. En el garaje veremos también a un *lavador de autos* y un *sereno*, y en torno de la *mansión*, a un *lechero* (de chaqueta y gorra blanca) que deja las botellas de vidrio frente a la puerta, y a un *portero*, también de uniforme. En el otro extremo, el mundo de la *ribera*, los oficios también proliferan: los hombres que se ofrecen para trabajar en el puerto, un "*italiano que vende pizza*", un *pintor*. De este mundo proviene *Juan*,[94] cuyo recorrido no roza siquiera el universo de la producción, y que después de pasar un tiempo como *chofer* de la familia cumple su sueño de embarcarse como *marinero*.

[93] La denominación del oficio es "*taximetrero*", término que hoy ha entrado prácticamente en desuso.

[94] El protagonista dice: "*yo no vengo de más abajo porque no se permiten los nacimientos en los subterráneos*".

No obstante, el trabajo manual es idealizado en el film cuando, en la *mansión* familiar, la abuela y la nieta contemplan un cuadro que representa a los *trabajadores* del puerto, sobre la cubierta de un barco ("*lo lindo de ese cuadro es que la gente trabaja... El trabajo es alegre... esos hombrecitos están trabajando con todas sus fuerzas, y sin embargo, no se los puede mirar sin sonreír*"). Luego, la imagen del cuadro se funde con la del propio *Juan* trabajando sobre la cubierta de un barco, y de ese modo el *trabajo* en sí adquiere un carácter "poético".

Los árboles mueren de pie, caso extremo, despliega directamente el más extraño muestrario de oficios imaginable: un *pescador noruego*, un *protector de cazadores pobres* y un *imitador de pájaros*, entre otros. En tono farsesco, el film no hace más que exagerar un presupuesto de la filmografía de principios de los 50: la *ciudad* ofrece trabajo para todos.

En el *campo*, podemos ver ocasionalmente representados a los ***trabajadores rurales***, casi siempre de un modo un tanto *folklórico* o *romántico*. Desde el mundo de los *orígenes*, en que la gente de campo se dedica a transportar ganado y preservarlo de la brutalidad de los *indios*, las tareas rurales tienen siempre una dimensión integral, ya que los límites entre el *trabajo*, la vida en *familia*, la comunidad y el *tiempo libre* se desdibujan. Con la sola excepción de los *indios*, todos trabajan en el mundo de los *orígenes*, en tareas tan disímiles como "*redetir cebo*", o "*acomodar un anillo de cola de iguana*" ("*dicen que trae suerte y es buen remedio pa'l dolor de muelas*"),[95] o participar de una *doma*, actividad que nuclea a toda la comunidad.[96] Pero también es un "trabajo" *construir la casa* (o arreglarla), al igual que las labores rurales específicas.[97]

También en los relatos del *presente* la *familia* entera participa de las tareas rurales: en las casas se cocina o se pone la mesa, y además se atiende el *gallinero*, el *chiquero* o la *huerta*. En ***Marianela*** el trabajo se organiza en torno de dos instancias: la *mina* y el *campo* propiamente dicho (las "*chacras*"). En la *mina*, los hombres trabajan con la pala, empujan las vagonetas, cargan piedras en una carretilla. La *mina* es un híbrido, una especie de "fábrica al aire libre" instalada en la soledad de la montaña. Hay en ella un *capataz*, personaje odioso cuya presencia evita, una vez más, que el *patrón* ausente cargue con las valoraciones negativas. En la casa del *capataz*, *Marianela* es despreciada por su torpeza laboral ("*no sirvo para nada. No puedo trabajar. Cuan-*

[95] ***El último perro***, Demare, 1956.

[96] ***Vidalita***, Saslavsky, 1949. La *doma* puede ser entendida, también, como una de las formas de *espectáculo* de aparición tan frecuente en el cine del periodo.

[97] En ***El último perro*** las parejitas jóvenes recién formadas vuelven a levantar con empeño las casas arrasadas por los indios.

do me daban a levantar algo, me caía al suelo. Si me ponía a hacer una cosa difícil me enfermaba"). En el *campo*, en cambio, los *peones* labran la tierra o abren las esclusas de riego, en un espacio arbolado, luminoso y alegre, y se remarca la cordialidad y generosidad del *patrón.*[98]

En ***Los isleros*** encontramos nuevamente a la *comunidad rural integrada* en torno del abanico de tareas rurales y domésticas. Los *isleros* crían vacas, pescan, cortan leña, cargan troncos en las balsas, construyen la casa o la limpian, van de caza.[99] Todo el entorno es su ambiente de *trabajo*: el monte, la casa, el río. Ocasionalmente, pueden cruzar el río en busca de una oportunidad laboral ("*está faltando gente pa' trabajar la tierra. Pagan bien*"). Y hasta el *Gringo*, personaje misterioso que llega de la *ciudad* a las *islas* en busca de una segunda oportunidad, se integra sin conflictos a la comunidad rural ("*ya tiene canoa, trabajo, amigos...*").

En este marco, el conocimiento de la naturaleza resulta una competencia laboral más: las dos generaciones de isleros saben navegar ("*p'al agua soy como el dorado*") y calcular las crecidas del río ("*si no afloja la sudestada, vamos a tener una creciente brava*"). Aunque el trabajo en las *islas* suele ser peligroso, la integridad de la comunidad les permite enfrentarlo con *dignidad.*[100]

El trabajo indigno del pasado

Invariablemente, el ***trabajo indigno*** es representado por el cine del período como perteneciente a un pasado que ya "ha sido superado". El ejemplo más nítido, en este sentido, es ***Las aguas bajan turbias*** (Del Carril, 1952): tentados por la ambición de una ganancia fácil (más que por una extrema necesidad) un grupo de hombres es "conchabado" para trabajar en los yerbatales del *Alto Paraná*, donde los espera un verdadero infierno. Apenas llegados al yerbatal, los *trabajadores rurales* (*mensús*) son recibidos por los *capataces* armados y prepotentes (*capangas*), y desde ese momento se verán prácticamente reducidos a la esclavitud. Deberán trabajar en pleno monte, a fuerza de

[98] Un *peón italiano* detiene el paso del *patrón* para agradecerle que haya gestionado el viaje de sus parientes a la Argentina ("*están contentos de venir a trabajar estas tierras*").

[99] *Leandro* habla de "*nutriar en las islas de Ibicuí*". Se refiere a la caza de nutrias por medio de trampas que, aún hoy, constituye una de las fuentes de ingreso de los habitantes de las islas del Paraná.

[100] También aquí se exalta una visión romántica del *trabajo*. En la *voz en off* de presentación es el mismo "río" quien habla: "*Son hombres, sí, pero hombres a quienes la lucha heroica iniciada desde el primer momento, los hizo un poco río, un poco árbol, un poco pájaro. Son... isleros, isleros que mientras tengan una canoa, un espinel y un rancho, aguantarán todas las calamidades, vengan del cielo, la tierra, del agua o de los mismos hombres*".

machete, y cargar los pesados fardos como una cruz. A la hora del pago, los *mensús* descubren que sólo tienen deudas: obligados por la "administración" a comprar en una única proveeduría, a precios desmedidos, los hombres comprenden que han caído en una trampa siniestra. Por si todo esto fuera poco, los trabajadores son engañados en el pesaje de la yerba, y castigados a "rebencazos" ante la menor queja.

El *patrón* es aquí amo y señor de las vidas de los *trabajadores*.[101] Su figura es el paradigma mismo del villano: mal entrazado y sin afeitar, fuma un cigarro y ostenta en su cinto una imponente hebilla en forma de herradura. El *patrón* y sus *capangas* despliegan un poder y una brutalidad sin límites: explotan a los trabajadores, los castigan con métodos salvajes (además de los latigazos, llegan a estaquear a un hombre), y abusan a discreción de sus mujeres.

El *yerbatal*, paradójicamente, es un espacio abierto del que no es posible escapar, y los *mensús* se lamentan de su triste suerte: "*yo no sé hasta cuándo vamos a aguantar esto. Nos están matando a fuerza de trabajo y palos*". Y también: "*Esto es igual que el infierno. De aquí no se sale, amigo*". Los que intentan escapar son perseguidos y cazados como animales. En el *indigno mundo del pasado* (un pasado que, según el film, ha sido ya superado) los *patrones* son dueños de las vidas de los *trabajadores*. La crueldad alcanza dimensiones insospechadas: los que intentan la fuga son asesinados por los *capangas*, y se les niega hasta la "*cristiana sepultura*". Instalado en el ***pasado indigno***, el cine del período instaura así la figura del cadáver sin nombre y sin sepultura, el "desaparecido". En un gesto de digna *rebeldía*, *Santos*, el protagonista, lleva a la administración el cadáver de un hombre asesinado en el monte, con la intención de "*darle sepultura como un cristiano*".

El pasaje entre el *pasado ignominioso* y el presente de la enunciación (el del *trabajo digno*) se realiza aquí a partir de la "irrupción" institucional de los *sindicatos*. En efecto, a la manera de un *deus ex machina*, la sola noticia de la formación de los sindicatos *en el sur* desencadena, sin más justificación, la *rebelión* de los *mensús*. La noticia llega al *yerbatal* por medio de una carta, que *Santos* lee en público: "*Querido hermano. Acá estamos muy contentos. Nos tratan bien y no es como en el Alto Paraná. Nos pagan con plata y compramos donde queremos. Ya tengo ahorrados unos cuantos pesitos, y el trabajo no es tan pesado. Ni los patrones ni los capangas se atreven a matar a nadie. Ni siquiera castigan a los peones porque saben que el sindicato saldría a pelear. Acá ya dejamos de ser esclavos. Somos hombres como los otros*".

101 El *patrón* también se "apropia" de la mujer que llega al yerbatal por su propia voluntad, pagando su propio pasaje ("*Soy el patrón. Todo lo que hay aquí es mío: la tierra, los hombres y las yeguas*").

Santos, pedagógicamente, se ve obligado a explicar a sus compañeros cuál es la utilidad de los *sindicatos*, por medio de una metáfora: demuestra que un solo hombre no puede mover un tronco de lapacho, pero que "entre todos" sí logran moverlo ("*ése es el sindicato: un solo hombre no puede nada, pero todos juntos sí*").

Luego, en el final, la *voz narrativa en off* remarca ostensiblemente el sentido de la gesta épica de los *mensús*: "*el grito de libertad fue extendiéndose de lugar en lugar como el canto de los pájaros libres de la selva. La muerte de Báez, de Rufino Peralta y de tantos otros, no había sido inútil. Su sangre había regado los yerbatales, se había mezclado con las aguas del río, y había sido fecunda como una semilla plantada en el corazón de los mensús, dejando su herencia a los hijos de un mañana mejor. Era la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos*". Esa promesa, claro está, se supone cumplida en el presente de los espectadores.

También en la citada ***El último payador*** es fácil reconocer la figura del *trabajo indigno*, en un *pasado* que está marcado por la agitación política de reminiscencias *anarquistas*. Pascual Contursi, el "militante revolucionario", arrastra a sus compañeros a adherir a la huelga ("*¡...que si tenemos un poco de vergüenza y conciencia del nuevo siglo, debemos declararnos en huelga!*"). La masa obrera, enfervorizada, lo sigue hacia un callejón sin salida, y a pesar de que los reclamos son justos la *huelga* finalmente fracasa y es reprimida por la *Policía*. De cualquier modo, los hechos ignominiosos (las malas condiciones laborales, la huelga misma, la violencia "revolucionaria", la arbitrariedad policial) pertenecen una vez más a un *pasado* ya remoto. Los personajes, cerca del final, recordarán con tierna nostalgia los "viejos tiempos". Aunque *Bettinoti*, el último *payador*, ha sucumbido ante la fuerza de la realidad *cotidiana*, resignándose a la vida familiar junto a su *esposa buena*, ella lo "consuela" recordándole las virtudes del presente digno del *trabajo*: "*yo estoy conforme con lo que tenemos... ¿te parece poco lo que tenemos?: comida, pan, un techo... y mucho amor*".

Comerciantes, profesionales y "empresarios"

Un capítulo aparte merecen los ***médicos*** y ***abogados***, figuras casi excluyentes de la representación de los *profesionales* durante la década. Los *médicos de cabecera* hacen breves visitas a casa de sus pacientes, y se limitan dar algún consejo no muy alejado del sentido común, como "*cuando uno tiene algo, lo mejor es meterse en cama: es el remedio más barato y más segu-*

ro". También, como la enfermedad se suele asociar al desequilibrio pasional, la mejor medicina es la *comprensión*, el *descanso* o el *olvido*. La figura del *médico*, así, se acerca a los parámetros de comprensión del espectador.

En ***El hombre que debía una muerte*** (se trata de un hombre que intenta varias veces asesinar a su esposa) hay varios *médicos*. El *médico* porteño recomienda a la mujer, simplemente, "*pasar una temporada al aire libre*", en tanto que el film sugiere para el *médico* de *La Rioja* una mirada levemente burlona cuando éste diagnostica: "*muy grave, pero le di muchos remedios... y yo sabía que con alguno iba a acertar*".

En ***Ayer fue primavera*** un *médico* atiende al hombre que ha sufrido un accidente, en el que ha muerto su esposa. Después de examinar sus ojos con una linterna, el *médico* diagnostica: "*quizá lo más grave sea el shock emotivo. Esto puede traer una depresión que habrá que vigilar durante bastante tiempo. Pero en fin, ya lo sacaremos a flote*". Y en ***Si muero antes de despertar***, el paciente es un niño que ha enfermado después de atravesar una trama violenta. El *médico*, apoyando la mano en su frente, afirma: "*fue un shock demasiado fuerte. Será mejor que no vuelva a hablarle de eso. Por suerte los chicos olvidan tan fácilmente*". En estos y otros casos similares, el *olvido* resulta la mejor medicina.

A la figura del *médico* "de cabecera" se contrapone a veces la del *cirujano*, que trabaja siempre sobre su paciente de un modo un tanto misterioso. El *cirujano* es la figura de un *especialista*, y se distancia entonces notablemente del mundo de la *vida cotidiana*.

Los ***abogados***, muy comunes en las *comedias burguesas*, son definidos con unos pocos rasgos recurrentes: el tratamiento de "*Doctor*", el *estudio* con sus escritorios, sus sillones de cuero y sus gruesos libros, y el uso de términos especializados tales como *recusación*, *habeas corpus*, *libertad condicional* o *código de procedimientos*.

En ***Esposa último modelo***, la joven se enamora de un *abogado* recién recibido[102] y ni bien lo conoce le ofrece un puesto como *administrador*, de modo que una vez más la competencia profesional aparece ligada a los asuntos sentimentales. *Médicos y abogados* son siempre un buen partido para las jóvenes casamenteras de las familias pudientes.

Pero es en otro film de Schlieper donde la figura del *abogado* se perfila con mayor nitidez: ***Cosas de mujer***, comedia que trata el problema de la *mujer moderna* que triunfa como profesional, pero que abandona su vida

[102] El esposo de la *abogada* ocupa un alto puesto en una *empresa*, pero no lo vemos nunca en su trabajo. El hombre dice ser "*administrador general de los laboratorios... el químico mejor conceptuado del país*".

doméstica. La exitosa abogada es conocida como "*Doctor Valdez*", porque proviene de una familia de célebres abogados en la que, al nacer ella, todos esperaban un "varoncito" que continuara la tradición familiar. La *mujer moderna* ha logrado aquí llegar a la altura de lo que profesionalmente se esperaba de ella, ya que tiene un gran *estudio* y clientes importantes.

Completa el panorama del trabajo urbano la figura del ***comerciante***. Personaje cercano al arquetipo durante este período, el pequeño *comerciante* permanece detrás del mostrador, aunque tenga empleados o ayudantes. Muchas veces, su nombre y acento delatan un origen *extranjero*, probablemente judío. Generalmente avaro y especulador, el *comerciante* suele no obstante "ablandarse" en los momentos fuertes de la intriga sentimental. Es el caso, entre otros, del *Don Jacobo*, el avaro *comerciante* de ***Pelota de trapo***, que se enternece cuando los chicos intentan comprar la pelota a un precio más bajo ("*pibes son pibes*").

En verdad, el carácter avaro, desconfiado y tramposo de este *tipo* de personaje suele ser criticado por el relato, y castigado por los hechos de la historia. En ***La Morocha***, el *comerciante* es un verdadero *villano*: fascinado por el cuerpo de la *prostituta* que se refugia en su negocio de la persecución policial, el hombre calcula no obstante los posibles réditos de su hospitalidad.[103] De modo que, después de pasar la noche con ella, se niega a pagar por los "servicios" prestados, argumentando que gracias a él la mujer se salvó de dormir en la *comisaría*. La respuesta de *La Morocha* (Tita Merello) no se hace esperar: "*¡Usurero!... espero que por lo menos me darás para el taxi*".

El punto de vista del film (y no sólo de este film) es crítico con la figura del *comerciante avaro*. Se nos hace saber que el hombre realiza ciertas trampas para ganar más dinero (envejece artificialmente las antigüedades) y se sugiere además que ha llegado a ser *rico* merced a su avaricia. Otro hombre, dueño de un bar, se queja de los abusos de este *comerciante* ("*tenga en cuenta de que en intereses nomás ya le he pagado más de la mitad de la deuda*"), pero la respuesta es implacable: "*eso lo hubiera pensado cuando firmó los documentos, yo no lo obligué*".

El personaje se vuelve más odioso aún por el modo en que trata a su sobrino, nada menos que un *artista* talentoso: llega al punto de pretender cobrarle la comida en la casa. El orden moral se restaura, justicia poética mediante, de la mano de *La Morocha*, quien "roba" dinero de la caja fuerte para dárselo al sobrino. La *avaricia* del *comerciante* es castigada luego drásticamente por

[103] En una escena posterior, el *comerciante* explicita sus "principios" a la Morocha: "*usted tiene una fortuna... en su cuerpo*".

el *azar*: el hombre morirá accidentalmente, en un forcejeo por evitar, precisamente, que el robo continúe.[104]

Hay también eventualmente, "un escalón por encima" de los *comerciantes*, algunos ***empresarios*** que parecen llevar una vida más o menos acomodada merced a sus pequeñas empresas florecientes. En ***Ayer fue primavera***, el joven *Martín* afirma que su negocio "*pinta macanudamente*", y después de elaborar un nuevo afiche publicitario se siente seguro de poder "*triplicar la venta de fideos*". En efecto, *Martín* llega a ser un *empresario* hecho y derecho, con *chofer* de uniforme que lo transporta, y vive ahora en una *mansión*. El progreso, al parecer, ha tenido su punto de origen en el impacto de un simple slogan publicitario ("*fideos La Criolla, visten de fiesta la olla*").

No obstante, la actividad empresaria conserva en el film cierto aspecto vergonzante. *Ricardo*, el socio de *Martín*, no sabe cómo presentarse ante la muchacha que acaba de conocer: "*Profesión, le diré: en este momento me gustaría decirle que soy... concertista de piano, novelista o algo por el estilo, pero resulta que no, resulta que tengo una fábrica de fideos... poco romántico...*".

La circulación del dinero: entre la generosidad de los pobres y las estafas

Si el ***dinero*** es fruto del *trabajo honrado*, suele circular con ***generosidad*** solidaria hacia las manos que más lo necesitan. Los destinos deseables del *dinero honrado* son el *ahorro*, o bien alguna "*causa noble*", nunca los gastos superfluos y peligrosos de la *noche*. En el *modelo tradicional* de los 50, el máximo "pecado" es la afición desmedida al *dinero* (*ambición*, *avaricia*), y el hombre de *trabajo*, llegado el caso, sabe desprenderse de éste sin dolor. En el film ***Sucedió en Buenos Aires*** una humilde muchacha del interior llega a la *ciudad*, y luego de dar vueltas en un *taxi* toda la mañana sin encontrar su destino, es el propio *taxista* el que generosamente la invita a almorzar. Al final del día, todavía sin encontrar a la persona buscada y sin siquiera el *dinero* suficiente para pagar el taxi, otra vez un *taxista* solidario paga un *hotel* para que la desventurada muchacha pase la noche.

Varios filmes tematizan este *desprecio hacia el dinero* de los *trabajadores*, a veces con cierta ironía. La figura "hace sistema" con otras opuestas tales

[104] Está también en algunos filmes la contrafigura del *comerciante trabajador*, más cerca de la *honradez* obrera que del arquetipo recién descripto. Un ejemplo es el hombre que, en ***Sucedió en Buenos Aires***, atiende su propio bodegón en el puerto, y que es a la vez *chofer* de taxi.

como la de la *avaricia* de los *comerciantes*, o la del *despilfarro* de los jóvenes *descarriados* de *familia rica*. En el tercer episodio de ***El amor nunca muere***, la mujer que ha trabajado toda su vida, administrando un "corralón" pero también manejando ella misma los camiones, está a un paso de alcanzar su sueño: su hijo se ha recibido de *médico* y está por casarse. Paradójicamente, en un cruce que sólo las reglas del *melodrama* tornan verosímil, la mujer vende el *corralón* para salvar la *boda* de su hijo, y entrega el dinero al hijo *descarriado* de su futura *familia* política (familia que es *rica* y prestigiosa). La *madre* abnegada, de ese modo, salva la *boda* de su *hijo* y restaura el orden que el joven *rico*, irresponsable y "farrero" había puesto en peligro. Sin esperar siquiera la devolución del *dinero*, la mujer sólo exige a cambio una reparación moral ("*con una condición... déme su palabra que le va a llevar ese dinero inmediatamente a su padre*").

En ***Filomena Marturano*** encontramos una situación similar. El "concubino" de *Filomena*, hombre aficionado al *juego* (las *carreras de caballo*) y los placeres de la *noche*, se ha enriquecido hasta llegar a ser dueño de "*medio barrio*". *Filomena*, en tanto, mantiene a sus propios hijos, a escondidas, con el *dinero* de él. Incluso, la mujer despliega a su manera la conocida *generosidad* de los humildes,[105] cuando compra una manzana para el *canillita*, "*cien toscanos*" para un viejito del barrio, y regala una muñeca a la hijita del plomero. Cuando el *concubino despilfarrador* se entera de que su mujer ha gastado *dinero* para mantener a tres *hijos* ocultos, ensaya una defensa "ética" ("*has cometido un delito*"), que tiene el único efecto de mostrarlo como un hipócrita. La verdadera reparación moral es la que *Filomena* ha llevado a cabo, al cambiar de hecho la dirección en la circulación del *dinero*, del *despilfarro* al gasto familiar *decente*.

Lo más común, entonces, es que los *pobres* desprecien el *dinero* e incluso "enseñen" a los *ricos* los peligros del *despilfarro*. ***Dios se lo pague*** (Amadori, 1948) presenta el *modelo* de modo exacerbado, ya que el protagonista encarna en un solo personaje los dos extremos de la escala social: es un *millonario* que "*trabaja de mendigo*". En sus orígenes, *Mario Alvarez* ha sido un *obrero* ejemplar, pero comete el error de querer prosperar en base a su laboriosidad, su ingenio y su espíritu "empresario". En la soledad de su cuarto, después de hora y sin recursos, *Alvarez* trabaja incansablemente para terminar su invento ("*un telar que funcionara con seis lanzaderas a la vez*"). Su *ambición* resulta irreprochable, ya que va de la mano de la *honestidad*: el

[105] La mujer convive con el hombre *rico*, pero sigue actuando como *pobre*, entre otras cosas porque aún no se ha casado con él. La identificación de los *pobres* del barrio con ella es clara, como sucede con las vecinas que regatean en el mercado ("*¿a cuánto los zapallitos?*").

obrero ofrece sus esfuerzos al *patrón*, quien sin embargo roba los planos de *Alvarez* y se apodera del proyecto sin pagar un peso.

La ruptura de la *circulación honesta del dinero* es, una vez más, la causa de todos los males: la mujer del *obrero*, mortificada, se ahorca en su cuarto y *Alvarez* va a parar a la cárcel, resentido y obsesionado por ideas de revancha social. En un circuito económico "alocado", *Alvarez* se dedica durante años a pedir limosna en la puerta de una iglesia, hasta llegar a ser un verdadero *millonario*. Y mantiene su doble personalidad aún cuando lo consigue, encarnando un recorrido que no roza siquiera el mundo de la producción, pero que acrecienta misteriosamente el *dinero* en sus bolsillos. La paradoja es que aquí el *mendigo*, al aceptar las limosnas, "ayuda a la gente a desprenderse de su *dinero*" para que se sientan mejor. "*¿Usted es rico, no?*", le pregunta otro mendigo a *Alvarez*, y éste responde: "*así es, pero no tengo la culpa*".

Desde su doble marginalidad, el "mendigo millonario" critica con virulencia a la sociedad que lo ha estafado ("*me pusieron ese uniforme* [el de presidiario] *la única vez que trabajé incansablemente, como una bestia*"), pero el relato deja muy claro que la *injusticia social* ha desaparecido en el mundo del *presente* ("*...todavía no se habían inventado las leyes de protección obrera [...] la instrucción era todavía un privilegio del dinero*").

La *circulación alocada* se frena en el desenlace cuando *Alvarez*, que se ha pasado gran parte de la película llevando *dinero* de la puerta de la *iglesia* a su *mansión*, cambia súbitamente de dirección y entra por primera vez a la *iglesia*. Allí, convertido por *amor*, aprende a rezar y se redime junto a la mujer *ambiciosa* de la que se ha enamorado. En la escena final, en el summum de la *generosidad* y el *desprecio hacia el dinero*, los dos dejan sus joyas y billetes en el altar. La locura ha terminado, y el orden de las cosas se ha restaurado, ya que ahora se sabe que si bien se puede ganar mucho *dinero* sin trabajar, esto resulta completamente inútil.

Esta circulción un tanto "alocada" del *dinero*, siempre lejos de los medios de producción que pudieron haberle dado origen, aparece en varias oportunidades durante el período. En el terreno de la *comedia*, hay en **Esposa último modelo** una muchacha de buena familia que declara poseer "*dos o tres fábricas, casas de renta, campos*", pero que al casarse con un hombre que no es *rico* no se resigna a vivir humildemente y gasta su *dinero* a escondidas para que el *marido* crea estar manteniendo él mismo el hogar. La *honestidad* del hombre, ya garantizada en su momento mediante un "informe" pedido por la *familia rica*,[106] los hubie-

[106] Según el informe, el pretendiente "*no gana un peso, pero lo mismo hace declaración de impuesto a los réditos, tiene un crédito que paga puntualmente el primero de cada mes, tiene libreta de ahorro postal y un título de capitalización. Es sumamente económico, y adora las mujeres ahorrativas...*".



Dios se lo pague, Amadori, 1948

*En **Dios se lo pague** un hombre (que ha sido obrero) se hace millonario "trabajando de mendigo". Pero en el final descubre el verdadero amor y se redime donando sus riquezas, ya que los pobres son extremadamente generosos con el dinero que no les resulta necesario.*

ra obligado a vivir modestamente ("*mientras yo exista, mi mujer y yo sólo viviremos de mi trabajo*"). Lo cierto es que los gastos ocultos, tan insólitos como comprar *tortas* supuestamente elaboradas por ella, o "diplomas falsos" para la "esposa modelo", están muy lejos de la circulación "empresaria" del *dinero*.

En el segundo episodio de ***El amor nunca muere***, varias de las figuras conocidas se reagrupan: una muchacha *pobre* es convencida de participar en una farsa ante un grupo de *millonarios*, farsa que ella acepta representar por *generosidad* (o ingenuidad) más que por *dinero*. La muchacha simula ser una joven "de la sociedad", para ayudar a convencer a un *conde millonario* de realizar una importante inversión. Sobre el *conde* (que finalmente resulta ser tan *pobre* como la muchacha) se informa que "*la mitad de los ferrocarriles de Bélgica son suyos. Acaba de heredar de su padre, uno de los industriales más importantes de Europa. Y viaja en un yate con 80 tripulantes...*".

Una vez más, la paradoja es notable: mientras los *pobres* trabajan alegremente sin siquiera cobrar sueldo, son los dueños de la *mansión* quienes más necesitan el *dinero* ("*esta noche se acabarán nuestras angustias económicas*"). La deseada "inversión de capital" se decide en el placentero marco de un encuentro social en torno a la mesa ("*...les rogaría que se olvidaran todos que son hombres de negocios*"), encuentro que da sus frutos cuando los invitados compran acciones para el nuevo *negocio* emprendido, nada menos que "*la explotación comercial del cine en la Argentina*". Los *pobres*, en tanto, después de haber ayudado *generosamente* a los *ricos*, encuentran el *amor*, su bien más preciado, y se alejan felices del *dinero* que no desean.

En el fondo, al elidirse o naturalizarse el origen del *dinero*, lo que está en cuestión en el *modelo tradicional* es más bien su destino. Esto es, las características *deseables* del consumo, y en ese sentido es significativa la tendencia a condenar los gastos frívolos. Como dice uno de los personajes de Luis Sandrini: "*la plata hay que saberla guardar. La plata hay que ganarla con su trabajo y guardarla para hacer el bien*". El *ahorro* es, en los 50, el terreno común entre los *ricos honestos* y los *pobres* (*honestos* por naturaleza), ya que por grande que sea el patrimonio familiar los gastos superfluos terminarán afectándolo.

A menudo, se instalan en el seno mismo de la *familia* ciertas anomalías que ponen en cuestión la *circulación honesta del dinero*, sobre todo en las *comedias dramáticas*: *hijos* y *nietos* malgastan el dinero familiar en *farras*, hasta que las cosas se reubican "en su lugar". En ***Juan Globo***, por ejemplo, el humilde *Juan* se niega a aceptar cualquier retribución económica que no sea su salario de *chofer*, mientras los *hijos descarriados* de la familia *rica*, *despil-*

farradores y "coimeros", lo acusan injustamente de robo. Finalmente, el bien triunfa, la verdad sale a la luz, y los descarriados se ven obligados a modificar su estilo de vida y dejar de dilapidar la *fortuna familiar*.

Pero a menudo, también, se cruza el límite y el *trabajo honrado* se confronta directamente con las figuras del *delito*,[107] aunque también aquí la anomalía es a la larga revertida, en un movimiento que asigna valores morales y reestablece el orden. Así, el *empleado* que sanea la *corrupción* de la oficina pública es premiado con un ascenso, los *traidores* son castigados por algún hecho fortuito, y los *delincuentes* abatidos o enviados a prisión. Aunque por lo contrario, significativamente, las *coimas* y las *propinas* "dudosas" no suelen recibir una visión crítica. La aceptación de la *coima* resulta natural: en ***Morir en su ley*** la propia esposa del policía *coimea* al portero para poder entrar a una *boite*, lo que es relatado como algo "razonable".

En **Los árboles mueren de pie** el nieto *descarriado* ha cruzado el límite hacia el mundo del *crimen*, y por ello en su momento ha sido expulsado de la casa. El joven, que "*vive en el Canadá*", donde se dedica al *contrabando* y la *estafa*, regresa a la *casa familiar*, acuciado por peligrosas deudas. Los *abuelos* no permiten el retorno del *nieto descarriado*, condenándolo de ese modo a una segura muerte, y en cambio sí aceptan que su lugar sea ocupado por un nieto "falso" pero *honesto*.

En ***El honorable inquilino***, la *honestidad* de una familia *rica* en decadencia es puesta en crisis por la llegada de un *inquilino*. El hombre, que es en realidad un *ladrón de bancos*, se presenta, con cierta dosis de ironía, como "financista" ("*yo más bien desplazo el dinero de los demás*"). Aquí, el *dinero*, aunque organiza la trama, resulta un elemento casi insignificante, una especie de tabú del que "no se habla". Ni la señora de la casa ni el inquilino se animan a mencionar cifras al cerrar el trato de alquiler, y hasta la *empleada doméstica*, al dejar su trabajo, aclara que "*lo mío no es un problema económico, sino sentimental*". Incluso *Ayala*, el *ladrón de bancos*, no está motivado por la necesidad económica sino por cierto "*escepticismo social*".

También aquí, el *dinero* circula siempre lejos de cualquier instancia económica de producción. La vieja *señora rica* está en decadencia y se ve obligada a empeñar algunas joyas, y a alquilar una habitación a un desconocido (quien, por su parte, tiene *dinero* porque se dedica a *asaltar bancos*). Por otra

[107] Hay además otras figuras menores del consumo indebido. En ***La vendedora de fantasías*** un *empleado* borracho es recriminado por su jefe severamente: "*¡...ponga más atención en su trabajo y trate de beber menos!*". En ***El amor nunca muere*** (Ep. 3), el único *empleado* del corralón que se queja de su trabajo es, precisamente, el hombre que se emborracha con frecuencia. Generalmente alejado de las tentaciones del *dinero sucio*, la máxima indisciplina para el empleado raso suele ser la tentación de la *bebida*.

parte, no hay *pobres* en el relato, y el mismo *Ayala* se encargará de dejar en claro sus propios límites: "*nunca robé a los pobres*".

En verdad, los *ladrones* no reciben una mirada crítica en el film, pero sí la recibe el personaje del "entregador", pusilánime y traidor que, presa de una *ambición* desmedida y carente de los códigos de "*amistad del hampa*", es quien provoca todos los hechos violentos.

En la restauración final *Ayala* se redime por *amor* y es enviado a prisión, y la *señora* de la casa se hace cargo del niño que ha quedado *huérfano*, para "*criarlo con dinero limpio*". Incluso, la mujer se niega terminantemente a cobrar el alquiler pactado.

Habitualmente, la *circulación honesta* y permitida del *dinero* es interrumpida o enrarecida por la irrupción de un objeto muy valioso, pero de origen *sucio*. En ***Sucedió en Buenos Aires*** se trata de unos *diamantes* introducidos por unos contrabandistas, que por obra del *azar* terminan escondidos en la puerta de un taxi. Los *diamantes* son la causa de la muerte violenta de uno de los taxistas, la "carnada" con la que se consuma la *venganza*, y finalmente son entregados en manos de la *policía*. En ***La vendedora de fantasías*** el objeto desequilibrante es el valioso collar que ha sido escondido por los *delincuentes* en los anaqueles de la tienda, entre "fantasías" de escaso valor. También aquí la *joya* es el origen de todos los males, una anomalía que afecta la circulación *honesta* del dinero.

En otra variante, el desequilibrio irrumpe en la *familia* de la mano de alguna ***estafa***. De hecho, en los años 50 proliferan los *estafadores* en el seno de la *familia*, y es común la figura del *hombre que finge amor* para apropiarse de la fortuna familiar. En todos los casos, el final llega con un movimiento restaurador: los *estafadores* son arrestados o abatidos, el objeto perturbador puesto a buen recaudo y el patrimonio familiar *honrado* salvado a resguardo de todas las *estafas* y traiciones. Esto es lo que sucede en ***El hombre que debía una muerte***, donde paulatinamente comienza a develarse una trama de complicidades en la que interviene una amante ambiciosa, algunos empleados "*corruptos*" de la *empresa* familiar, y oscuros *hampones*. La trama de desequilibrios se remonta a una *estafa* anterior: el tío de la muchacha (quien le dejará una *herencia* al morir) es alertado por un anónimo de que su propio socio lo está robando ("*vaya usted a la obra de Palermo, y comprobará que los materiales no están de acuerdo con lo estipulado en los contratos*"). En el final, con el recurso de la *justicia poética*, se restaura el orden en las *relaciones familiares* y a la vez en la *circulación del dinero*: la *amante* ambiciosa es asesinada por el propio *marido estafador* (que se ha enamorado realmente de su *esposa*), y la herencia familiar queda así a resguardo de todas las *estafas* y todas las *traiciones*.

Similar es el caso de ***La trampa***, en la que también un hombre se casa interesado por la "*discreta fortuna*" de una mujer. El descubrimiento de la verdad por parte de la *esposa estafada* coincide con la muerte violenta del marido estafador, y reasegura a la vez el patrimonio bien ganado.

Incluso en el mundo del *pasado de los orígenes* se pone en escena la cuestión de los *límites del dinero honesto*. Así, en ***El último perro*** hay un hecho de "*corrupción*" que implica un importante giro en el relato, cuando el "*pulpero*" traiciona a los suyos en favor de los *indios*. El ambiente (la *pulpería* en la que los hombres apuestan dinero en la *riña de gallos*) favorece la transacción ilícita, de modo que no resulta sorprendente saber que el *pulpero* se entiende con los *indios*, ni observar con qué desparpajo propone un "negocio" al joven Cantalisio ("*si es por plata no te preocupés: ya te dije más de una vez que podemos entendernos. Naide se va enterar. Vos no tenés más que avisarme el paso de alguna diligencia que valga la pena, y yo me arreglo pa'avisar a los ranqueles*"). El joven, resentido por sus males de *amor*, acepta al fin la propuesta *deshonesta* causando con su *traición* su propia muerte a manos de los *indios*. Como suele suceder, el *dinero* malhabido ha acarreado la desgracia para quien lo acepta.

El consumo del tiempo libre

El *modelo tradicional* establece y sistematiza claras asignaciones de sentido también para las ***diversiones***. Fuera de la *ciudad*, las *fiestas* y situaciones de *diversión* se desarrollan, invariablemente, al aire libre. La más común es la *guitarreada*, en la que se canta, se baila, se bebe (generalmente *ginebra*). La figura es común tanto en los filmes que representan los *orígenes* (***Vidalita***, ***El último perro***, ***Los isleros*** y hasta ***Las aguas bajan turbias***), como en aquellos que incluyen escenas del mundo *rural* en el *presente* (***Sucedió en Buenos Aires***, ***Marianela***, ***El hombre que debía una muerte***). La *fiesta popular al aire libre* suele adquirir un carácter "folklórico" un tanto ingenuo, aunque también puede expresar el modo *salvaje* de diversión rural: los hombres beben en exceso, surgen gritos destemplados, y a veces episodios de *violencia*.[108]

La ***fiesta rural popular***, en cualquiera de sus variantes, es una "fiesta de todos" que reúne a la comunidad: jóvenes, viejos, mujeres, niños, figura que no tiene equivalentes en el mundo urbano. Existen, no obstante, ciertas diversiones "sectoriales" en el mundo *rural*: los hombres a veces juegan en las *riñas de gallos*

[108] Como en ***Los isleros***, y también en ***Las aguas bajan turbias***, donde la *fiesta popular* es organizada "a la fuerza" por los *capangas*, con el objeto de abusar de las mujeres de los trabajadores.

(***El último perro***), y la diversión favorita de los *jóvenes* es "*bañarse en el río*". Un lugar común consiste en que una muchacha se baña desnuda en un río, mientras es observada por algún hombre desde la orilla, figura que como veremos luego adquirirá un carácter notablemente distinto, lindando con lo pornográfico, en ciertas películas de los años 60 interpretadas por Isabel Sarli.

Pero el disfrute del *tiempo libre* es un fenómeno eminentemente ciudadano, al punto que la *ciudad* misma se configura como ***espectáculo***. Los *paseos por la ciudad*, ahora, se representan casi siempre en *secuencias de montaje* en las que velozmente el relato recorre diversos escenarios y actividades. La pareja de ***Los árboles mueren de pie***, que supuestamente está de visita en la *ciudad*, en la misma secuencia pasea *a caballo* ("*en el bosque, como en el Canadá*"), asiste al *teatro*, pasea en auto descapotable, baila *jazz* en un night club, se divierte en un *parque de diversiones*, entre otras cosas. Hay, además, un *club nocturno* del que vemos salir a una elegante pareja, y un *parque* lleno de gente.

Luego, veremos a la pareja pasear por el *puerto*, sitio muy frecuentado por los enamorados, donde la muchacha suspira: "*me gusta pasear por el puerto. Es la manera de viajar de los pobres*".

Sucedió en Buenos Aires, película que propone a la ciudad casi como "protagonista", muestra escenas del *hipódromo* de San Isidro, de un *bar* frente a la *Plaza de los dos Congresos* (donde los personajes toman *cerveza* al aire libre), de un *picnic* de los enamorados junto a un puente. La *ciudad* se despliega como un agitado fondo para las acciones de los personajes y, en su anónima vorágine, es la causa de todos los encuentros y desencuentros. Aquí, el *puerto* muestra su mejor cara: la diurna, la del *trabajo honrado*, donde también los personajes conversan, almuerzan, y (en los ratos libres) beben cerveza o algún "*guindadito*", juegan al *truco*, e incluso celebran sus *fiestas familiares*. La contracara es, como empieza a suceder ahora frecuentemente, el *bar nocturno*, ubicado en algún rincón de la multifacética ciudad, en el que los *tahúres* toman *vino*, *juegan a las cartas* y *fuman*.

El *centro* y la *noche porteña*, si bien se asocian frecuentemente al mundo del *delito* o de los *artistas*, configuran ahora un *territorio* que presenta un *consumo del tiempo libre* compartido e *integrado* para todos. El ***Buenos Aires nocturno*** es el gran espectáculo de la noche ciudadana, que incluye e integra todas las variantes estéticas, verdadera metáfora de la *integración social*. Desde los *oficinistas* que van al *Teatro Maipo* a ver a la *Negra Bozán*, y completan la noche bailando *tango* en "*un lugar medio elegante*" (***Rodríguez supernumerario***), hasta el "*chacarero de Bragado*", recién llegado a la *ciudad*, que muestra con orgullo un boleto ("*fila cero*") para admirar a las *bataclanas* (***La Morocha***).

En el mundo de los *orígenes ciudadanos*, los lugares nocturnos vinculados al ***tango*** tienen un carácter fundante. En ***La historia del tango***, conviven en el "boliche" marinos extranjeros, *prostitutas*, y hasta algunos "*pitucos*", cuyas opiniones sobre el *tango* se dividen. El *cafetín* en el que la protagonista de ***Filomena Marturano*** cantaba *tangos* cuando joven se contrapone al moderno *bar* que frecuentarán sus hijos. Si el primero está repleto de parroquianos *borrachos* y *marineros*, el segundo presenta una barra limpia, y detrás de ella un mozo de camisa reluciente y moño. El *cafetín* de tango, así, es remitido a un *pasado* "pre-moderno".

Pero en el mundo del *presente*, el ***tango*** es ya un puro *espectáculo* accesible a todos, y a la vez la oscura contracara de la vida *decente*. El *cafetín*, la *boite*, el *bar nocturno*, el *boliche*, son figuras a menudo similares que apuntan a una significación común, lugares de la *noche porteña* que pueden ser visitados por personajes "cotidianos", pero en los que suelen reunirse *tahúres*, *delincuentes* o *prostitutas*. Así, en ***Morir en su ley*** está la "*Boite El Rinconcito*", que pertenece a un *delincuente* y funciona como fachada legal para actividades ilícitas. Cuando la esposa del *policía* pretende ingresar, el portero de la *boite* se lo impide ("*no se permite la entrada a mujeres solas*").

La asociación de estos sitios de diversión nocturna con el mundo del *delito* es una constante. En ***El hombre que debía una muerte***, la pareja de enamorados baila y conversa en la intimidad de una elegante *boite*, pero luego sabremos que el hombre intenta asesinar a la mujer. También en ***Sucedió en Buenos Aires*** los personajes visitan el "*Tabar's*", donde beben y miran el espectáculo. Significativamente, es allí donde *Rosalía* encuentra al hombre que está buscando en la *ciudad* (y que es en realidad un *tahúr*).

En estos sitios "dudosos" es frecuente el ***juego*** (*naipes*, *carreras*, etc.). En efecto, la gente del *crimen* es también "gente de juego", en el sentido (opuesto al *trabajo honrado*) de que su trayectoria depende de sucesivos "golpes de suerte". El *juego de naipes*, entonces, es la metáfora más nítida del estilo de vida lúdico de los *criminales*. La *amiga* del delincuente, en ***El honorable inquilino***, define la suerte de la gente del *hampa* de este modo: "*...se da una buena y otra mala...*".

A menudo, también, los *criminales* son a la vez *tahúres* o *rufianes*, como en ***La Morocha***, en la que los hombres utilizan a las *prostitutas* como "cebo" para atraer ingenuos candidatos a la mesa de *poker*. El "garito", oscuro y saturado de humo de cigarrillos, se encuentra en una habitación interior del "*Hotel El Rápido*".

La figura se conserva aún en el terreno de la *comedia*: los criminales (paródicamente exagerados) de ***Locuras, tiros y mambo*** se entretienen apostando a las carreras por teléfono. Y en ***La vendedora de fantasías*** vemos

a una *prostituta* haciendo un "*solitario*" en el *hotel del bajo*, mientras los *delincuentes* que allí se refugian juegan al *billar*. En síntesis: los *bares nocturnos*, la gente del *hampa*, el *juego* (y en ocasiones el *tango*), conforman un conglomerado significante que bordea, oponiéndose a la vez a ella, la figura de "*la ciudad como espectáculo*".

Pero hay en el mundo del *tiempo libre* una figura radicalmente opuesta, instalada en el seno de la *familia*: la ***fiesta familiar***. *Casamientos*, *aniversarios*, *cumpleaños*, *reencuentros*, son los motivos más comunes de la celebración familiar. Entre ellos, la que predomina es la *fiesta de casamiento*, que generalmente se realiza en la casa paterna de alguno de los cónyuges (***El hombre que debía una muerte***, ***Guacho***, ***Vidalita***, ***Esposa último modelo***, ***Filomena Marturano***, entre otras). A veces, la secuencia se continúa hasta incluir el viaje de bodas (la *luna de miel*),[109] como en ***Morir en su ley***, en la que los recién casados viajan a *la sierra*.

El espacio de la *fiesta familiar* suele ser el *living* de la casa, convenientemente acondicionado, aunque a veces también algún jardín o parque de la misma. Allí se reúne la *familia* y los *amigos* a celebrar una *boda*, un *cumpleaños* (***Filomena Marturano***), un *aniversario de casados* (***Ayer fue primavera***), o las fiestas de *fin de año* (***Rodríguez supernumerario***). La *fiesta familiar* es la antítesis de las figuras de la diversión "ciudadana" (tanto las del *paseo por la ciudad* como las más dudosas de la *boite* o el *cafetín*). Cada figura, de ese modo, asigna un lugar y un sentido a las distintas modalidades del consumo en el terreno del *tiempo libre*. La distinción establecida implica un polo de diversión "sana" (la *fiesta familiar*), una contrapartida "peligrosa" (la *boite*, el *cafetín*, el *tango*, los *juegos de azar*, ligados al mundo del *delito*) y un "terreno intermedio", accesible a los ciudadanos de todo el país: el de *la ciudad como espectáculo*.

En este marco, la juventud posee a veces sus propias diversiones y espacios. Los ***jóvenes*** (sobre todo los *modernos*) suelen preferir los *parques*, por los que deambulan tanto para enamorarse como para *evitar enamorarse*. En ***Ayer fue primavera*** hay una secuencia completa en la que una multitud de *jóvenes* invade los *parques*, cantando y riendo radiantes.

También los ***ricos***, aunque participan del *consumo integrado del tiempo libre*, poseen a la vez sus lugares exclusivos de diversión. Así, la muchacha rica de ***Esposa último modelo*** frecuenta el "*club hípico*", hace

[109] En el terreno de la comedia picaresca, la cámara sigue, aunque pudorosamente, a los recién casados de ***La vendedora de fantasías*** al *Palace Hotel* en la *noche de bodas*. En la novedosa ***Rosaura a las diez*** la *fiesta de casamiento* se realiza en la *pensión* familiar ("*...a la noche, hicimos una pequeña fiesta. Quiero decir, que hubo masas, sidra, y hasta se bailó*"), pero la falsedad de la pareja consumada invierte aquí el sentido de la figura.

gimnasia junto a su cama, o recorre velozmente la ciudad en una moto ajena. En ***Cosas de mujer*** los personajes *ricos* asisten a una elegantísima *kermesse*, donde se rematan "*pinturas abstractas*" con fines benéficos, y a *clubes nocturnos y salones de baile*, donde las parejas bailan el *vals*. Cuando la esposa decide divertirse por su cuenta, durante la crisis matrimonial, juega a la *canasta* con las amigas, navega y bebe, en un equivalente sofisticado del *paseo por la ciudad*.

La paradoja (bastante frecuente) es que los *ricos* prefieren participar de las diversiones de los *pobres*. Cuando, en ***Esposa último modelo***, la pareja burguesa va a bailar a una *boite*, vemos cómo todas las parejas presentes cambian el moderno "*boggie*" por una tradicional "*milonga*", demostrando participar también ellos del *consumo ciudadano integrado*. También los miembros *descarriados* y "calaveras" de la familia *rica* de ***Juan Globo*** salen de farra a locales populares, y se mueven a sus anchas tanto en la *cantina* del puerto (donde saben que nadie podrá reconocerlos) como en el salón nocturno donde bailan *tango*. Del mismo modo, van al *hipódromo* y al *Tigre*, y la "*niña Mabel*" (la señorita buena de la familia) es llevada de paseo a los *bosques de Palermo*, para mejorar su estado de salud.

También los niños, por supuesto, aparecen representados divirtiéndose, aunque la figura de los ***chicos que juegan*** suele ocupar un segundo plano narrativo. Así, los chicos que juegan a las *figuritas* en la puerta del banco, en ***El honorable inquilino***, sólo agregan una cuota mayor de dramatismo a la secuencia del robo. La vida cotidiana de los niños, como sucede en otros varios filmes, es puesta en peligro por la violencia de algunos adultos. Del mismo modo, los chicos de ***Si muero antes de despertar*** juegan a la "*ronda*", a la *pelota*, al "*rango*", o van a la *calesita*. Pero la intriga principal es de índole *policial*, y entonces los *juegos de los chicos*, además de describir la cotidianeidad infantil, constituyen un punto de peligroso contacto con el mundo adulto, ya que los niños pueden ser secuestrados y asesinados. Aquí, el pequeño protagonista resuelve el enigma policial usando un *juego*: como en el conocido cuento infantil, deja señales a su paso para que su padre *policía* siga la pista hacia el secuestrador. En esta variante, entonces, los *juegos infantiles* se abren a los peligros del mundo adulto.

Otra posibilidad, aún más usual, es que los *chicos jugando* aparezcan fugazmente en la trama, de modo secundario y casi costumbrista: jugando en la cocina y haciendo travesuras mientras se prepara la comida (***El último payador***), con un triciclo a cuestas (***Ayer fue primavera***) o "haciendo cola" para usar una bicicleta (***Rodríguez supernumerario***). En ***Filomena Marturano*** los *chicos que juegan* a la *pelota* en la calle son sólo un telón de fondo que agrega una nota más al bullicioso *barrio*. En ***Días de odio***, en cambio, se

ve a unos *chicos remontando barriletes* en las calles solitarias del *puerto*, pero se trata siempre de una figura lateral y bastante secundaria.

En otra variante, menos común, el relato se instala de lleno en el mundo infantil, pero el carácter *costumbrista* de las figuras subsiste. Un caso típico es ***Pelota de trapo***, que en su primera parte se detiene en los detalles de la subcultura barrial del *fútbol*: la "*gambeta*", el "*taquito*", la "*palomita*", el *penal*, la "*pisadita*" y otras figuras del "fútbol de potrero". Pero, en su segunda mitad, el film se instala abruptamente en el mundo de los adultos, y de ese modo el mundo de los *juegos infantiles* pasa a ser un *territorio de origen*, sólo recuperable en el campo mítico. Algo similar sucede con ***La barra de la esquina***, en la que el mundo de la infancia es visto también desde una perspectiva adulta y nostálgica.

Las "predilecciones estéticas"

Las diferencias sociales, los hábitos y costumbres que regulan la vida social, se construyen también a partir de los modos de relación de las personas con los productos estéticos (la *música*, el *teatro*, el *cine*), y de las predilecciones estéticas en general (*vivienda*, *ropa*, *adornos*). En ese sentido, mi propuesta es estudiar el cine, siguiendo a Pierre Bourdieu[110] en tanto virtual "*escuela de consumo*", capaz de definir los términos de la apropiación desigual del capital cultural. Mediante el interjuego de unas pocas figuras (el *tango*, la *música clásica*, el *teatro*, el *cine*, y hacia el final del período el *jazz*) se configura en los años 50 todo un sistema de *gustos y predilecciones estéticas* que define, además, ciertos modelos de inserción social.

La figura del ***tango*** nuclea a su alrededor un relato recurrente: el del acceso a la legitimidad, siempre exitoso. El relato incluye la conquista (*civilización*) de un público *salvaje* y desconsiderado. En ***La historia del tango*** el planteo se hace explícito con sencillez: en la mesa de un local nocturno, varios "*pitucos*" se burlan de nuestra música ciudadana, hasta que una mujer *francesa* sale en su defensa ("*hay que ser un poco más modernos*"). De inmediato se agrega otro defensor, quien sostiene que el *tango* es "*algo original, algo nuestro, no importado como todo lo que traemos aquí*". En el mismo sentido, vemos cómo el *público* rechifla a la *cantante italiana*, y en cambio aplaude la aparición de la *Morocha*, cantante de *tangos*.

En ***Filomena Marturano*** se narra el proceso mismo de legitimación del *tango*, incluyendo la conquista o *civilización del público*. *Filomena* debuta en

110 Pierre Bordieu: ***La distinción***. Minuit, Paris, 1979.



Pelota de trapo, Leopoldo Torres Ríos, 1948

*Los juegos infantiles no suelen ocupar un lugar importante en los filmes del período. **Pelota de trapo** es una excepción, al desarrollar en su primera parte el territorio mítico de la niñez, que en este caso gira alrededor del fútbol y el "potrero".*

el *bar nocturno* como cantante de *tangos*, y el *público* la recibe de modo grosero e irrespetuoso. Un hombre joven se apiada de ella y pide silencio ("*shhh... es la primera vez que canta...*") pero otro hombre, bastante borracho, le contesta brutalmente ("*que siga hasta que aprenda*"). La atención del público es difusa: hombres y mujeres beben, fuman, pelean, cambian de ubicación, y de tanto en tanto escuchan distraídamente la música. Un borracho insiste en pedir un tema imposible ("*mi deshabillé color rosa*") y al concluir *Filomena* el primer tema sólo se oyen risas groseras y hasta algún silbido. Aconsejada por el *dueño del bar* ("*oiga, Marturano: ¿no tiene otro repertorio?... más intención, más pimienta... y póngase otro vestido*"), *Filomena* cambia la blusa oscura por una rayada, pañuelo al cuello y falda corta. El *patrón*, en el límite de sus competencias estéticas, le pide que cante "*cualquier cosa... un tango, meté ruido*", y la *artista*, en definitiva, se juega sola frente al público *salvaje* y canta "*Milongón porteño*", logrando, ahora sí, "*civilizar*" al público. Los mismos hombres que antes hablaban de *turf* prestándole una atención difusa *consagran* ahora a la artista (y al *tango* en sí) con un aplauso sincero.

En cualquiera de las variantes, el relato de fondo es siempre el mismo: el *tango*, proveniente de los estratos sociales más bajos, logra legitimarse como expresión artística, y en el mismo movimiento el *público* se constituye como tal, en términos "civilizados".

Los personajes burgueses, en cambio, suelen asociarse en términos estéticos con la ***música clásica*** (o bien, en los antecedentes de los *nuevos filmes*, con el novedoso *jazz*). El sistema funciona también a la inversa: la sola asociación de un personaje con la *música clásica* le otorga una pátina de honorabilidad, como sucede con el *delincuente* de ***El honorable inquilino***.

En ***Días de odio***, película "pionera" en más de un sentido, los *jóvenes modernos* bailan al ritmo del ***jazz*** y del *mambo*, en una *fiesta de cumpleaños* a la que concurren las compañeras de la *fábrica*. También en ***Ayer fue primavera*** los jóvenes *modernos* bailan *jazz* en el atelier del *artista*, pero la protagonista se aburre notoriamente, como un signo más de que la joven "ya ha madurado".

Si el *tango* es la manifestación estética popular del pasado que se *civiliza*, el ***cine*** como espectáculo es la del *presente*, en el que los distintos sectores sociales se *integran*. El *cine* constituye, junto con el *teatro* y las *luces de la ciudad*, el gran espectáculo de la *noche porteña*. Incluso las jóvenes solteras pueden concurrir al cine, como en ***La trampa***, en que las chicas planean encontrarse en "*la Richmond*" antes de ir a ver una película.

En este contexto, suelen plantearse explícitamente en los relatos verdaderas ***polémicas estéticas***, que tienden a reforzar el *sentido común estético* de la época: el *tango* es aceptado en el presente como "*espectáculo*

civilizado", el *centro porteño* se configura como el terreno *integrador* del consumo estético nacional, en tanto que cualquier manifestación de avanzada o *vanguardia* es objeto de crítica o de burla. En ***Ayer fue primavera*** la *polémica* se sitúa en el terreno de las artes plásticas, y propone una mirada burlona sobre el arte moderno. En la escena del zoológico, en la que *Ricardo* conoce a *Silvia*, la muchacha está dibujando un hipopótamo. El hombre, que no sabe nada de *arte* pero representa el *sentido común*, califica la pintura de "*mamarracho*".

En el primer episodio de ***El amor nunca muere***, ambientada en el *pasado* de los *orígenes*, la polémica se plantea entre el moralista *Padre Castañeda* y los admiradores de la *artista Trinidad Guevara*. El debate, en este caso, gira en torno de las cualidades morales del espectáculo teatral, y su desenlace obviamente favorece la posición de los *artistas*, ya que el moralismo extremo es criticado por pertenecer al "pasado".

Otro aspecto interesante ligado a la cuestión de las *predilecciones estéticas* es el de la elección de los **regalos**. ¿Qué prefieren regalar los personajes en distintas circunstancias y según su pertenencia social? Una primera respuesta, tal vez sorprendente, es que una gama variadísima de personajes, en situaciones diversas y en filmes de géneros y estilos también diversos, eligen ***regalar flores***. Los ejemplos son innumerables: un pretendiente que le regala un clavel a la chica que está de luto, y otro pretendiente que le obsequia una joya pero acompañada de un *clavel* (***La historia del tango***), un hombre que compra un gran ramo de *flores* para su prometida, mientras el personaje cómico secundario le regala un ramo de *margaritas* a la suya (***La vendedora de fantasías***), el admirador de una actriz que le obsequia un *jazmín* (***El amor nunca muere***), el joven que compra un ramo de *flores* a su *amante* (***El túnel***), la mujer que recibe un ramo de novias en su *boda* (***Filomena Marturano***), el muchacho que lleva flores a la madre de su pretendida ("*se las manda mi madre, demasiado emocionada para venir esta noche*") (***Juan Globo***), el hombre que salva la vida la joven suicida al arrojarle un ramo de *flores* por la ventana (***Los árboles mueren de pie***), el pretendiente de una muchacha *rica* que está presa que le lleva *flores* al calabozo ("*de la florería donde compro siempre, frente a la Recoleta*") (***Esposa último modelo***), el jefe de unos *gangsters* que le envía *flores* a la *artista* que pretende conquistar (***Locuras, tiros y mambo***), el *oficinista* que se regala diariamente a si mismo un *clavel* (***Rodríguez supernumerario***), y tantos más.

Paralelamente, y a menudo junto a las *flores*, los personajes regalan también *ropa*, y más frecuentemente aún **joyas**. Los *regalos*, en la mayoría de los casos, se asocian con la secuencia *sentimental*, y suelen ayudar a su desarrollo, o bien cerrar su éxito como un "broche de oro". Las *flores*, el regalo

sentimental por excelencia, se contrapone a estos regalos materiales, demostrando a menudo poseer un valor superior a éstos. No obstante, a pesar del fuerte valor simbólico del *regalo sentimental*, en muchos casos son las *joyas* las que suelen decidir las elecciones matrimoniales. Otras veces los *regalos materiales* inducen a los personajes que los reciben a un grave error en la elección, como sucede en ***La trampa***, cuando el marido *estafador* entrega a la mujer, como *regalo de casamiento*, un testamento a nombre de ella.

También los *niños*, en ocasiones, reciben *regalos*. En este caso, los más frecuente son los *caramelos*, acompañados a veces por paquetes de contenido desconocido (***Rosaura a las diez***, ***Ayer fue primavera***). En otra variante, el *regalo a los niños* es también un signo de *peligro*, como en ***Si muero antes de despertar***, cuando un desconocido ofrece *golosinas* a los niños como anzuelo para luego secuestrarlos.

La amistad

El mundo del *tiempo libre* es en los 50 la esfera intermedia que se despliega entre la *familia* y el *trabajo honesto*, integrando y estableciendo los límites de ambos espacios. Es el mundo del *barrio* y los *amigos*, en el que las mujeres (*madres*, *hermanas*, *novias*) reubican a los hombres en la vida decente del trabajo. La ***amistad de los varones*** reina en este terreno mítico, en el que éstos demoran su integración al mundo adulto en la instancia atemporal del café, la esquina, el barrio.

En ***La barra de la esquina*** (Saraceni, 1950) un *cantor*, *Alberto* (Alberto Castillo), regresa consagrado de *Europa* a "*la barra de la esquina que ningún porteño puede olvidar*". La "*esquina*" es aquí el lugar de la iniciación, donde se comparten los primeros cigarrillos, y se aprenden normas de integración social tales como conseguir un *trabajo* y una *chica honesta*. El protagonista integra aquí las figuras de modo perfecto: consigue *trabajo* gracias a los *amigos*, y lo hace para conquistar el corazón de una muchacha, que sólo lo aceptará cuando él se haya convertido en un "hombre de provecho".

En la infancia de los personajes, es éste todavía un mundo de *inmigrantes* en el que los *amigos* juegan a la pelota o entran colados en el cine (el "*biógrafo*") a ver películas de "*Tom Mix*". El espacio mítico de la esquina ha sido elegido de una vez y para siempre por los *amigos*, y será en vano que el *comerciante* se empeñe en echar agua sobre la vidriera, o que una vecina la arroje directamente sobre las cabezas de los chicos: nada logrará moverlos de "su esquina".

Los padres *inmigrantes*, paradigmas del *trabajo honrado*, desconfían del *tiempo libre* de los chicos y adolescentes y despliegan, en el espacio del *barrio*

y los *amigos*, los límites de la tolerancia hacia la nueva generación "argentina" mediante la vigilancia y paciente reubicación de los hijos. Desde el *policía* del barrio que observa con aire distante a los chicos que juegan a la pelota en la calle (primera actividad que bordea lo ilícito), hasta el abnegado marino *italiano* a quien preocupa la afición del *hijo* por la música ("*con el tanguito el remolcadore no camina*").

Las calles del barrio son un "mundo de varones" en el que se asignan valores y se marcan límites. Así, el *Turquito* debe aguantar las crueles burlas de sus compañeros por su excesiva *elegancia* y sus aires de "*dotor*" (a él le canta *Alberto* el tango *Garufa*). Y *Fatiga*, el "*vago*" del grupo, encuentra en la barra de *amigos* el único espacio en el que su aversión al *trabajo* es tolerada. *Fatiga*,[111] contracara cómica del *trabajador honesto*, es alguien de quien reírse, y despierta una mirada tierna y burlona con su eterno latiguillo ("*trabajás, te cansás, ¿qué ganás?*"). Cuando el film muestra a *Fatiga* ya adulto, éste es el único de los *amigos* que no ha progresado en la vida.

En este mundo, los hombres son reconducidos por las mujeres hacia la *decencia* de la *familia* y el *trabajo*, por medio de la figura emblemática de la *novia*. El joven *sindicalista Almada*, uno de los *muchachos de la esquina*, es rescatado por las *mujeres* en el límite de la vida *honrada*. En una escena que prepara y anticipa el desenlace dramático, y a la vez sintetiza con claridad el complejo de valores que el film pone en juego, son ellas quienes se conjugan para "rescatarlo": el *sindicalista* es denunciado y termina preso, de manera "preventiva", a partir de un acuerdo entre *mujeres* ("*vas a ver cómo cambia*").

La promesa de una *novia buena* que espera al varón es el factor que evita que la *barra de amigos* despliegue sus fidelidades internas más allá de lo deseable. La ley de la *familia* evita que la "barra" se convierta en una "pandilla".

El conflicto entre los códigos de los *amigos* y los de la *familia* y el *trabajo honesto* desencadena un drama múltiple: *Almada* va preso, pero también el *policía* hermano de *Elisa* muere, y el padre de *Alberto* acaba con su remolcador en el fondo del *Riachuelo*, mortificado al creer que su hijo ha tomado la senda del mal ("*treinta años trabajando, treinta años luchando como un burro, ¿para qué?: para tener un hijo ladrón*"). Y *Alberto*, después de pasar un tiempo preso por una de esas "*cosas de muchacho*" (toma sin permiso dinero paterno para ayudar a un *amigo* en problemas), se "autoexilia" para pagar sus culpas, iniciando un viaje que culminará con su consagración como *artista*.

[111] *Fatiga* (interpretado por José Marrone) establecerá un modelo de "vago de barrio" de gran productividad textual: el personaje será interpretado en la remake del film (dirigida por Enrique Carreras) por Juan Carlos Altavista, quien retomará luego el modelo en su popular personaje televisivo *Minguito Tinguitella*.

En el desenlace, ya en el tiempo *presente*, la barra inmortal se reencuentra en su esquina. Todo ha cambiado menos la *amistad de los varones*: *Almada* ha pagado su deuda con la sociedad (ya no es *sindicalista* sino *padre de familia*), *Alberto* vuelve triunfador de *Europa* y se reencuentra con la *novia* buena del barrio que lo estaba esperando, coronando las decisiones de fondo que han sido tomadas por las mujeres. El film termina con el beso final de *Alberto* y *Elisa* en la esquina de los *amigos*, el lugar donde siempre se es joven.

A veces, el conflicto entre el mundo de los *amigos* y el de la *familia* se resuelve con los códigos de la *comedia*. En ***El hincha*** (Romero, 1950) el personaje queda atrapado en el círculo del *tiempo libre* (el *bar* de los *amigos*, la tribuna del *club* del barrio) sin acceder al de la *familia*. El "hincha", apasionado por las peripecias de su club, no sólo menosprecia el *trabajo* en el taller sino que además posterga una y otra vez su casamiento con la *novia* del barrio. Otro ejemplo es ***Locuras, tiros y mambo*** (Fleider, 1951), interpretada por los "Cinco Grandes Del Buen Humor", un verdadero grupo estable de *amigos*. Cuando *Guillermo* anuncia a sus *amigos* su casamiento ("*de hoy en adelante, serán cuatro, porque yo me caso con Blanquita... pero siempre estaremos unidos*") la mujer se permite agregar: "*los recordaremos en todo momento. Esas caras de buenos amigos serán inolvidables para nosotros*".

En los filmes vinculados al mundo del *tango*, los hombres son amigos de los hombres, y las mujeres de las mujeres. Pero el paradigma de la fidelidad más allá del tiempo es la ***amistad indestructible entre varones***, ya que en la ***amistad entre mujeres*** se suelen priorizar las intrigas a la amistad franca y sincera. En ***El último payador***, una *amiga* de la mujer le informa a ésta que *José* le es infiel, y recibe a cambio una cachetada. La *amiga*, entonces, deja de lado toda formalidad: "*¡estúpida, todo el mundo lo sabe!*". Bien distinto es el caso de *Don Carmelo*, el *amigo* de *José*, quien cubre con su silencio la infidelidad de éste ("*un hombre ve lo que ve, y calla lo que tiene que callar...*").

En cuanto a la ***amistad entre hombres y mujeres***, los filmes de la década del 50 suelen establecer una gran dosis de ambigüedad. Aunque los personajes se declaren sanos *amigos*, la relación es siempre sobrevolada por un *amor* oculto o reprimido. Aún cuando los *amigos* de distinto sexo son *niños*, como ocurre en ***Si muero antes de despertar***, larvadamente subsiste un tono "erótico" en la relación.[112] La *amistad entre hombres y mujeres* suele ser la solución socialmente aceptable para un *amor imposible*: *novios* de la

[112] La *amistad* entre los niños surge en el momento en que ella le ofrece la mitad de su "chupetín". El niño sella la amistad con una frase poco infantil: "*y si alguien se mete contigo, no tienes más que llamarme, para eso estamos los hombres*".

juventud que con el tiempo se convierten en *viejos amigos*, dudosas parejas que se definen como "*los mejores amigos del mundo*", y *triángulos amorosos* que se resuelven en los términos de reubicaciones afectivas entre *amigos*. En ***Ayer fue primavera*** los *novios* juveniles se convierten en "viejos *amigos*", pero la pasión reprimida los vuelve a atraer, una y otra vez, a un encuentro amoroso nunca concretado. En ***La Morocha***, la relación entre la *prostituta* y el joven *artista* es definida como una "*gran amistad*" por este último: "*lo nuestro es algo que está por encima de todo, una amistad que no terminará nunca, que me llevaría a hacer por vos cualquier cosa... tu mejor amigo, el más grande de todos*". Los términos explícitos de la relación, que la mujer acepta con amargura ("*dos grandes amigos*") constituyen la cobertura social de un "*amor imposible*".

Similar es el caso de ***Marianela*** (Porter, 1955), donde el *triángulo* amoroso entre las dos muchachas y el varón se resuelve en términos de reubicaciones afectivas entre "*amigos*". Los tres personajes se prometen *amistad*, antes de que *Pablo* elija a la exuberante *Florentina* en desmedro de *Marianela*, la humilde muchacha del interior. A su turno, cada uno de los personajes declara su *amistad* ("*para mí sos como una hermana*";"*Marianela es buena como el pan, y merece que la quieran*"; "*sos mi única amiga, ahora que Pablo se fue, quiero que estemos siempre juntas*"; "*yo la quiero mucho a usted*"). En definitiva, una vez más, los términos explícitos de la *amistad* entre sexos se contraponen a un trasfondo de pasiones más o menos ocultas.

El modelo de la *amistad indestructible* tiene su contraparte complementaria, igual que en las décadas anteriores, en las figuras de los ***amigos de la noche*** y los ***amigos del hampa***. Los *amigos de la noche* (figura también ligada a la cultura del tango) sólo ofrecen la compañía frívola de la diversión nocturna, que aleja a los personajes del mundo del *trabajo* y la *familia*. En ***Filomena Marturano***, en ***Juan Globo*** y en varios otros filmes del período, nos encontramos con estos grupos de "*amigos*" de la diversión nocturna, cuya función es bien distinta de la de los *amigos del barrio*, de desempeño más bien "diurno".

Por su parte, la *amistad entre la gente del hampa* suele ser sólo un eufemismo que oculta la complicidad criminal. Un hampón puede ser primero presentado como *amigo*, pero más tarde se aclararán los términos de dicha *amistad*: "*el señor me prestó dinero para hacer un negocio. Me fue mal, no pude devolvérselo*" (***El hombre que debía una muerte***). En ***Morir en su ley*** los miembros de la banda del peligroso *delincuente* se llaman a sí mismos "*amigos de Amalfi*". En este caso, la *amistad de los varones* los lleva a vigilar a la mujer de su jefe mientras éste está en prisión. El silencio pudoroso de los *amigos del barrio* se ha trastrocado aquí en vigilancia masculina.

En ***El honorable inquilino*** la figura de la *amistad indestructible entre varones* se combina con la variante de los *amigos del hampa*. Los *delincuentes* conforman aquí un genuino grupo de *amigos*, ligados por un afecto verdadero, y entonces el acento negativo va a caer sobre el personaje del bancario *entregador*, un traidor que es *cómplice* pero no *amigo* de los *delincuentes*. En el final, claro, los *delincuentes* son castigados pero la *amistad verdadera* perdura.

El amor sentimental

En la década del 50, el ***triunfo del amor*** se impone a tal punto que podría afirmarse que la historia más contada es ahora la de un *verdadero amor*. En todos los géneros y estilos, las historias de amor son el motor de las relaciones interpersonales, y hasta de los conflictos sociales. La figura central es ahora la de la ***seducción sentimental***, que requiere de los amantes un acercamiento pudoroso y contenido.

En todos los casos, es la mujer la que maneja los tiempos del juego de *seducción*, que comienza casi siempre con una *mirada*[113] en la que, súbitamente, los enamorados se reconocen como tales: la ***mirada de amor***. El amor intenso *a primera vista*, aunque no sea llamado de ese modo, prolifera en una multitud de filmes. En ***Filomena Marturano***, *Filomena* y *Domingo* "se ven" en el local nocturno en el que ella canta. Ella pregunta: "*¿quién es ese tipo?*", y cuando luego es él quien pregunta una mujer le contesta simplemente que ella es "*una buena chica*". La fuerza de la figura se hace patente en los excesos: en ***Vidalita***, aunque todas las chicas de la estancia intentan seducir al *capitán*, la que finalmente lo logra es "*Vidalita*", a pesar de estar disfrazada de hombre. Ocurre que ella y el capitán ya se habían "visto" con anterioridad, y el hombre termina reconociendo la *mirada de amor*.

Lo más común es que la pareja se encuentre por obra del *azar*: algún hecho fortuito los reúne, y ellos se reconocen con sólo mirarse. A menudo, también, se despliega alguna ***farsa*** que favorece la relación sentimental, pero que puede también implicar una trampa que simula un *amor verdadero*. Extrañamente, las *farsas* suelen reconfirmarse como *reales*: *estafadores* que se casan por dinero terminan enamorados de verdad, y *policías* que fingen *amor* por *razones de servicio* conmueven el corazón de las mujeres del hampa. En ***Los árboles mueren de pie*** *Mauricio* e *Isabel*, que apenas se conocen, representan

[113] A menudo la figura es tematizada en los mismos filmes. En ***Locuras, tiros y mambo*** Blanquita Amaro canta "... *para saber que tú me quieres, yo necesito vida mía... una miradita y nada más...*".

el papel de *matrimonio* feliz, pero después descubren que se han enamorado de verdad. La confesión femenina de *Isabel* da cuenta de la fuerza de la *mirada*: "*qué importa que Mauricio no me mire, si él me llena los ojos...*".

La muchacha de ***Esposa último modelo*** conoce al hombre de su vida gracias a un accidente doméstico: a ella se le cae una taza de chocolate por el balcón, que va a caer justo sobre el traje color crema del hombre. Ni bien la muchacha ve entrar al joven, furioso, a su casa, sabe que ha encontrado a su *gran amor*. También aquí, habrá luego una *farsa* (ella actúa de "esposa modelo") que como siempre ocurre termina haciéndose realidad.

Pero, en ocasiones, el apasionado *amor sentimental* resulta ser un ***amor imposible***. La *prostituta* de **La Morocha**, enamorada del joven *artista*, deberá finalmente renunciar a él precisamente a causa del *amor* que le tiene. Las causas de un *amor imposible* se vinculan invariablemente al modelo de la *familia*: hay diferencias sociales que hacen inconveniente el matrimonio, o bien directamente uno de los enamorados es una persona casada. En ***La fuerza ciega***, el hombre mayor (y casado) de pronto, "*ve*" que la hija de su obrero más estimado ha dejado de ser una niña ("...*hoy está más linda que nunca*"). En este caso, el amor *inconveniente* desencadena la violencia porque el hombre en verdad ha sido *cegado*, precisamente, por la *fuerza ciega* de la pasión. También *Laura*, la mujer del malviviente en ***Morir en su ley***, es cegada por lo que parecía un *verdadero amor*. Cansada de su relación con el criminal *Amalfi* y descreída de los hombres, *Laura* se enamora de la persona equivocada: *Ernesto*, un *policía* que finge *amor* para cumplir su deber profesional. En casos como éste, la *farsa* no surte efecto y el *amor fingido* demuestra ser *imposible*. Las normas de la *familia* así lo determinan.

En el film ***Marianela*** la metáfora del *amor a primera vista* se vuelve explícita, y a la vez se integra con la figura complementaria del *amor imposible*. *Pablo*, un joven *ciego*[114] mantiene una tierna relación *sentimental* con *Marianela*, a quien, por supuesto, nunca ha visto. Luego de una delicada operación quirúrgica, el joven recupera la vista, tras lo cual se enamora (literalmente *a primera vista*) de *Florentina*, una muchacha de su mismo nivel social y cultural. El mismo *Pablo* le confiesa a *Florentina*: "*fuiste lo primero que vi, como si el destino hubiera dispuesto que empezara a ver por lo más hermoso*".

El *amor imposible* es común en el mundo de los *artistas*. En ***El túnel***, hay un *artista* que se enamora de una muchacha a quien *ve*, fugazmente, en una muestra de sus cuadros. El joven la busca por toda la *ciudad* pero el roman-

[114] En ***Ayer fue primavera*** una mujer sacrifica a su verdadero amor, un *artista*, para casarse con el más conveniente *empresario*. Aquí quien se queda ciego es el *artista*, por lo que renuncia a su *gran amor*.

ce, que finalmente se concreta, sólo le traerá desesperación y dolor: la muchacha está casada nada menos que con un hombre ciego. Como vemos, cuando el *amor sentimental* se torna *imposible*, el recorrido de la *seducción* se interrumpe de modo más o menos dramático.

Al ocultarse pudorosamente el acto sexual, el punto culminante de la *seducción* es el ***beso de amor***. Una vez que los enamorados se han reconocido en la *mirada de amor*, se inicia un movimiento en el cual el hombre busca el camino "correcto" hacia el *beso*, mientras la mujer lo *demora* para verificar las intenciones del pretendiente. En ese punto, los relatos priorizan el valor de la *palabra* entre los enamorados. Tan importante como *el beso* es aquello que los enamorados *se dicen*, y el recorrido se cierra siempre con la necesaria ***confesión sentimental*** ("*es la primera vez en mi vida que quiero de verdad*"; "*he comprendido que mi lugar está aquí, a tu lado, para siempre*"; etc.).

En esta secuencia, la tarea del hombre para acceder a la mujer requiere demostrar que su amor es sincero. Los enamorados de ***El honorable inquilino*** recorren el camino de la *seducción* desde la *mirada* inicial, pasando por una serie de sutiles diálogos, hasta concretar la relación en varias escenas de *besos*, en una especie de "gradación" *sentimental* en la que cada beso reconfirma o completa los términos de la relación. Aquí el hombre *seduce* a la mujer tocando el piano, ante cuyos sonidos ella acude embelesada. Un oportuno corte de luz (en verdad provocado por el mismo hombre) facilita la concreción del primer *beso*. Pero ella ha actuado condicionada por su temor a la oscuridad, y entonces será necesario continuar con la *seducción*. El recorrido se cierra con un segundo *beso* y la necesaria *confesión sentimental* de la mujer ("*es la primera vez en mi vida que quiero de verdad... mi vida empezó en estos días*").

Cuando el matrimonio de ***Ayer fue primavera*** festeja su *aniversario de bodas*, sella la perduración de su amor con un *beso*, subrayado con una explícita *confesión*. El hombre pregunta: "*¿qué le pedirías a la vida en este momento?*". Y ella contesta: "*nada, me ha dado tanto... la verdad, le pediría que me enseñara una manera nueva de decirte cuánto te quiero*". En rigor, hay todo un sistema que incluye distintas "categorías" de *besos*: el de los *recién casados*, el de *los esposos que se siguen amando*, o el ya mencionado de la *seducción sentimental*, todos ellos muy distintos del *beso salvaje* de la brutalidad masculina, que mostraremos más adelante. El beso de "*esposos que se aman*" de ***Ayer fue primavera*** contrasta, dentro del mismo film, con otros besos de la misma mujer, siempre más apasionados: aquellos que la unían con el *otro hombre*, aquel *artista* con quien finalmente ha decidido no casarse.[115]

[115] En una carta de amor, el otro hombre confiesa: "*amor mío, aún siento en mis labios aquel beso de la noche de carnaval, aún siento en mis brazos el temblor de tu cuerpo*".

Pero el "*beso de esposos que se aman*" se parece al "*beso de recién casados*" que se habían dado en el parque, ya que ambos se mantienen en la medida justa del amor *sentimental* y decente.

El sistema significante de los *besos* permite distinguir, también, entre los signos del *amor* y los de la *tierna amistad*,[116] su figura más vecina. En ***Marianela*** el joven *Pablo* solamente abraza tiernamente a *Marianela*, su ingenua "noviecita de la infancia", pero en cambio a *Florentina* le dedica un *beso sentimental* y una *confesión de amor*. La escena se completa con música de violines y un nuevo *beso*, más intenso, y con la emocionada confesión de la mujer sobre sus lágrimas: "*éstas no duelen, Pablo. Son de felicidad, de saber que me querés como yo te quiero*".

A menudo, la relación sentimental se concreta en el contexto de un *paseo*, o de alguna actividad similar del mundo del *tiempo libre*. Habitualmente, una misma secuencia muestra a la pareja de *enamorados* que *pasea* a caballo o en auto descapotable, asiste al *teatro* o baila en un *night club*, disfruta de un *parque de diversiones*, y hasta visita el *puerto*.

En ***El hombre que debía una muerte***, por ejemplo, el *primer beso* llega en un *paseo* en sulky,[117] después de una recorrida "*turística*" por varias bodegas. En este caso, el *amor a primera vista* se concreta de modo fulminante, sin demasiadas conversaciones previas, pero debe recordarse que se trata de una situación de *estafa*, en la que el hombre (el estafador), terminará "atrapado" por el *amor*. Llegarán, de cualquier modo, otros *besos* a reconfirmar el *amor verdadero*, y también la *confesión sentimental* de la mujer ("*te quiero Héctor, te necesito*").

Es muy común que los *besos* nunca lleguen a concretarse, debido a la irrupción de algún factor externo (un *camarero* que interrumpe, la llegada de los hijos, un llamado telefónico, o cualquier otra molestia inoportuna). Otras veces, el beso se da pero *no se muestra*: la cámara omite la *escena del beso*, en un pudoroso movimiento hacia los pies, o hacia un hogar con leños en llamas. En el *melodrama*, la figura del **beso que no se da** suspende la resolución de la intriga amorosa y subraya el sufrimiento sentimental, en tanto que en la *comedia* funciona como recurso humorístico.

[116] En ***Los árboles mueren de pie*** la mujer besa a su supuesto marido en la mejilla, pero ante una observación de la abuela, que desconoce que se trata de una *farsa*, debe besarlo en la boca. En ***Rodríguez supernumerario*** el personaje de Pepe Arias se define a sí mismo como uno "*de los hombres a quienes las mujeres besan solamente en las mejillas*".

[117] La pareja con la *otra mujer* de ***El último payador*** se concreta durante un viaje en *mateo*, donde la *artista* confiesa sutilmente sus sentimientos al hombre: "*hoy quisiera seguir andando. Conocer tu barrio, tus calles. Hoy quisiera conocer todo lo que es tu vida...*", y enseguida la relación se sella con un *beso*. A menudo, las relaciones ilícitas con *otra mujer* u *otro hombre* no pasan más allá del *beso*. En ***Cosas de mujer*** el esposo infiel se besa con *la otra mujer* en la cocina de la casa de ella, entre buñuelos, frutillas y postres.

El matrimonio de ***Cosas de mujer*** está a punto de besarse, pero es interrumpido una y otra vez: primero es un "intercomunicador" que suena inoportuno en la oficina, y luego un teléfono molesto. En otra escena, él intenta *besar* apasionadamente a la mujer mientras viajan en auto pero ella, que es quien maneja, se niega al beso prudentemente ("*vamos a chocar... cuando lleguemos a casa...*"). Pero al llegar al hogar los esperan los niños, y el *beso* es postergado una vez más. Finalmente, el *beso* sellará la reconciliación de la pareja, a la vez que un paso de *comedia* evita mostrar la relación sexual esperable: ella se ha perfumado y despliega toda su sensualidad, pero el marido se queda dormido.

En ***Esposa último modelo*** la figura es similar: mientras la pareja viaja en tren, de *luna de miel*, él está por besarla en la intimidad del camarote, pero es interrumpido por un inoportuno dolor de espaldas. Un segundo beso también es interrumpido porque el tren se detiene. Finalmente, la reconciliación llega con un pudor extremo: la pareja ni siquiera se besa, sino que sella su amor con un *abrazo* cariñoso.

En la desopilante comedia ***Locuras, tiros y mambo*** los ***besos interrumpidos*** funcionan directamente como gags. Entre las bambalinas de un teatro *Guillermo* intenta el acercamiento sentimental con *Blanquita Amaro*, pero es interrumpido una y otra vez por los otros *artistas* que pasan por el lugar. Cuando por fin llega el *beso* tan postergado, son los otros "*cuatro grandes del buen humor*" quienes interrumpen, burlándose de la pareja desde atrás de un vidrio. En el mismo film, el *Pato Carret* ha seducido a una joven *artista*, pero como ella no rehúye el *beso* ahora es el hombre quien lo evita,[118] alejándose de ella con gesto pícaro. En ***Todo un héroe*** *Víctor*, un hombre casado y maduro, flirtea con la joven y bella *Elenita*. La "pareja imposible" está en la orilla del lago de la *mansión* familiar, conversando, pescando y a punto de besarse, pero el *beso* de la infidelidad resulta *interrumpido* bruscamente, merced a un significativo accidente: la *esposa* se ha caído al agua, frente a sus mismos ojos. En todos estos casos el denominador común es la mirada *pudorosa* (en ocasiones *sentimental*, otras veces *pícara*) sobre el acercamiento *sentimental*.

Las figuras del *pudor* se repiten una y otra vez. En ***La vendedora de fantasías*** la cámara entra al cuarto de hotel, en la *noche de bodas*, pero sólo muestra al espectador una escena revestida de pícara ternura: la pareja no está desnuda sino convenientemente vestida con pijama y camisón. La escena se

[118] En ***Morir en su ley*** es también el hombre quien se niega a besar a la mujer, negativa que se vincula con su condición de hombre casado (y *policía*). Además, aquí el hombre no está realmente *enamorado*.

cierra, en términos de un *pudor* extremo, cuando el tímido novio propone a su flamante esposa: "*ahora a tratar de dormir. Hemos tenido un día muy agitado*". En la escena final, se está por concretar una boda y el *beso es interrumpido* nada menos que por el final mismo de la película: aparece un perrito, que ya habíamos visto, que lleva colgado un letrero con la palabra "*FIN*".

Frecuentemente es la forma misma del relato cinematográfico la encargada de elidir el beso, de sacarlo pudorosamente de la pantalla. La pareja de ***La trampa*** se acerca al momento de la consumación amorosa, los dos han bebido *champagne* junto a la chimenea y ella se recuesta, anhelante, mientras el hombre sale de la sala por unos instantes. La escena se cierra con un conocido recurso metafórico: el fuego de la chimenea se superpone con el cuerpo de la mujer que espera a su hombre.

En otros casos, el *pudor de la cámara* elige otros objetivos para ocultar el encuentro amoroso: en ***La historia del tango*** se mueve hacia los pies de la pareja que acaba de confesarse su *amor*, para evitarnos pudorosamente la visión del *beso*. En todos los casos y en todas las variantes, el *beso elidido* implica siempre una mirada pudorosa y sentimental sobre las relaciones amorosas.

Una figura complementaria, opuesta a la *seducción sentimental*, es la de la ***sensualidad salvaje***, asociada a la tosquedad de *los orígenes* o a la brutalidad masculina. En esta modalidad (emparentada con la *violación*) la relación se establece en términos de cierta *animalidad* del deseo. A menudo, la fuerza *salvaje* del erotismo es reconducida hacia el terreno de lo *sentimental*, para continuar desde allí el recorrido "decente" antes señalado. Pero incluso en estos casos (y quizá con más razón) el relato cinematográfico presenta pudorosamente el encuentro.

En el mundo de los *orígenes*, las relaciones amorosas se abren paso desde el *salvajismo* de la vida natural hacia el amor *sentimental*, figura central del modelo. Si en ***El último perro*** encontramos al salvaje *Cantalisio*, incapaz de dominar sus impulsos eróticos, o al simple paisano que "conquista" a la muchacha montándola en su caballo ("*usted se viene conmigo, prenda*"), va creciendo la figura central del *amor sentimental* entre *María Fabiana* y el *Mayoral*, de carácter *pudoroso* y contenido.

En ***Los isleros***, la relación "natural" y un poco *salvaje* de los padres se contrapone a la más cariñosa de la joven generación. El padre había encontrado una mujer para mitigar su soledad, y concretado su convivencia con la inmediatez de la vida natural, pero el hijo y la nuera se muestran en cambio alegres y *enamorados*. En ***Las aguas bajan turbias***, otro film de los "*orígenes*", el contraste se plantea entre el cruel salvajismo de los "*capangas*", que abusan a discreción de las mujeres, y la pareja *enamorada* de *Santos y Ame-*

lia. La pareja protagónica logra encontrar el camino de la *seducción sentimental*, luego de que la mujer frena los primeros impulsos del hombre y los reenvía por el recorrido correcto de la *decencia* ("*no tengo miedo, pero no quiero que me mires así... como me miran todos*").

En el mundo de la *ciudad*, lejos de los *orígenes*, los impulsos *salvajes* son la contracara de las civilizadas relaciones *sentimentales*. A esta fuerza irrefrenable se refiere el título de ***La fuerza ciega***, en la que un hombre casado somete a una *violación* a la muchachita buena (escena que es pudorosamente *elidida*).

En una escena de ***Sucedió en Buenos Aires***, el taxista ha llevado a una muchacha desamparada a una *pensión*, y está a punto de dejarla solidariamente allí, pero repentinamente el hombre siente el llamado de la "fuerza ciega" y regresa a la habitación. Al ver a la mujer en ropa interior, intenta acercarse *salvajemente* a ella ("*usted sabe que me gusta... ¿para qué vamos a esperar hasta la noche?*") y la besa con pasión. Pero ella, como corresponde, se resiste pudorosamente y entonces el hombre pide perdón, compungido. A partir de allí, todo retoma el camino conocido de la *seducción sentimental*. También en la *ciudad* del presente, la fuerza *salvaje* del erotismo suele ser reconducida hacia el terreno de lo *sentimental*.

En una variante similar, la *sensualidad salvaje* no es reprimida sino resignificada como inconducente, siempre en oposición a la *seducción sentimental* que conduce a la *familia*. Por ejemplo, la *pareja imposible* de ***La Morocha*** (el joven *artista* y la *prostituta*) concreta su acercamiento en el terreno de lo "*salvaje*": él es atraído por el cuerpo de la "*amiga*", que acaba de bañarse y, al verla envuelta en una toalla se lanza a besarla ardientemente. Pero finalmente, el joven elegirá para el matrimonio a otra mujer, con quien lo une una relación *sentimental* más *civilizada*. También en ese sentido, el *modelo tradicional* de la década del 50 es pedagógico.

Un mundo con instituciones (pero sin política)

La década del 50 trae consigo importantes cambios en los modos de representación de las ***instituciones***, de modo que la pantalla se puebla de figuras que dan forma a una imagen particular del "Estado" (la *Policía*, la *Prefectura*, la *Gendarmería*, la *Aduana*, la *Escuela*, los *Ministerios*, el *Registro Civil*, a veces las *Fuerzas Armadas*). Pero en este mundo, sin embargo, la política está siempre ausente, a no ser cuando se la representa en el *pasado*. A las *instituciones* del Estado se suman la *Iglesia*, el *club* o los *medios de comunicación*, todos ellos a menudo mostrados en detalle en lo que respecta a sus modos de

funcionamiento, y además un listado de las más variadas *instituciones*, algunas incluso francamente inverosímiles o simples metáforas.[119]

Las *argumentaciones* suelen proponer un mundo ordenado y límpido, en el que se encolumnan por un lado las *instituciones* del Estado (con la *Policía* a la cabeza) y por el otro *criminales* de todo tipo, a veces irrecuperables. Si bien los particulares suelen intervenir en el esclarecimiento de casos policiales, sólo la llegada protectora de la *Policía* garantiza el éxito final. En este contexto, las películas *policiales* renuncian a los aspectos más críticos y revulsivos del género, "optimismo" que se extiende también al terreno de la *comedia* o el *melodrama*. La "ley" (a secas) y la "ley del hampa" son tan opuestas como definitivas. Desde el bando de las *instituciones* se espera que los *criminales* se arrepientan, y hasta que delaten o asesinen a sus jefes *criminales*, pero esto rara vez ocurre, ya que incluso en el mundo del *hampa*, la *lealtad* es una virtud sumamente valorada.[120]

En el mundo de los ***orígenes***, el **Ejército** es la institución central, símbolo de la lucha contra el *indio* y defensor de la paz y el orden. Cuando en ***Vidalita*** los civiles intentan defenderse de los *indios* por mano propia lo único que logran es provocar más *malones*, y entonces debe intervenir el *Ejército* ("*para eso estamos nosotros*"). A pesar de las críticas civiles ("*en el fortín tocan la guitarra y matean todo el tiempo*") los *militares* actúan con valor y eficiencia, aunque hay también cierta dosis de "corrupción" que aparece como tolerable, como cuando el *Capitán* encuentra la forma de no cumplir la orden de fusilar al *abuelo*: "*por suerte usted tiene una nieta. Si permite que me case con ella, le arreglo el asunto*". Todavía el *Ejército* recibe una mirada irreprochable y honorífica en el drama épico ***El último perro***, cercano al final del período y primera película argentina filmada en colores.

En el mundo de los *orígenes ciudadanos* la *institución* más visible es la ***Policía***, que en términos generales no recibe críticas de fondo. En ***La historia del tango*** los *policías* son condescendientes con los bailarines de la música "maldita" ("*métale al tango, que yo también soy criollo*"), y cuando se desata la pelea por una mujer en el *boliche* el *agente* se retira, cómplice ("*tengo que hacer la ronda, ahora vuelvo*"). Pero en ***El último payador***

[119] En ***La trampa***, la muchacha que vive sola en la *ciudad* concurre a las reuniones de la "*Asociación Moral Femenina*", institución que propugna la emancipación social de las mujeres, pero combate sin piedad "*su emancipación moral*". ***Los árboles mueren de pie*** presenta una extraña organización cuyos objetivos son "*hacer el bien a la gente*", casi desde la clandestinidad ("*es mejor que nadie sepa el nombre de nadie. Por mucha fe que nos tengamos todos, el primer deber de esta casa es el secreto absoluto*").

[120] La "*traición*" es en nuestro cine uno de los peores defectos, incluso en el mundo del *hampa*. Si los ladrones, los estafadores y hasta los asesinos pueden redimirse, esto no sucede con los "*traidores*".

vemos cómo la *Policía* reprime salvajemente el intento de *huelga*, persiguiendo a los *obreros* a caballo y llevándose detenidos a granel. Luego, en la *comisaría*, los detenidos son interrogados para que delaten a los cabecillas ("*¡Estás mintiendo, gringo desfachatado! ¡Hasta que no digas la verdad te voy a tener a pan y agua en el calabozo! Llévenlo incomunicado...*"). Para atenuar esta imagen un tanto "salvaje" de la *Policía* del pasado, basta con la mueca de disgusto que esboza el *comisario* cuando se entera del trato que se ha dado a los *obreros*.

Sucede que el mundo de los *orígenes* posee un carácter "salvaje" que acepta la representación de diversos modos de ***autoritarismo*** que no llegan a afectar la trasparencia del *presente*. Basta recordar el mundo violento y opresivo de ***Las aguas bajan turbias***, que provoca la rebelión de los *mensús* que abrirá las puertas al mundo civilizado del *presente*, con la lejana e inverosímil mediación de los *sindicatos* como agentes de progreso.

Por su parte la ***Iglesia*** suele recibir en el mundo de los *orígenes* una mirada más bien negativa.[121] Por ejemplo, en el *Episodio 1* de ***El amor nunca muere*** hay una *boda* (la de la actriz *Trinidad Guevara*) y en ella el *sacerdote* da un sermón con un fuerte tono moralista. Sabremos luego que el mismo *cura*, aprovechando cierto predicamento sobre el público, "*conspira*" contra la "*artista inmoral*", nada menos que la primera actriz del teatro nacional. También en ***La historia del tango*** la *Iglesia* es enemiga de nuestros *artistas*, ya que en *Roma* "*el Papa Pio X excomulga al tango argentino*".

A diferencia de lo que sucede con los relatos del *presente*, en el mundo del *pasado* sí hay representación de la ***política***, en diversas figuras y variantes. En ***La historia del tango***, por ejemplo, se observa la aparición fugaz de "*Don Juan Manuel de Rosas*" a caballo entre sus seguidores, en medio del baile de los negros *candomberos* ("*...siga la fiesta, morenos*"), y en "*los años 80*" la interpretación de una "*milonga de comité*" acompañada por guitarra, en honor a *Adolfo Alsina*.

A menudo, la representación de la *política en el pasado* cae también bajo el influjo del *melodrama*: el mundo de la *política*, ajeno por definición a la *vida cotidiana*, es reinterpretado en términos *sentimentales*, y la música adquiere entonces una posición privilegiada. Participar en *política* es ahora a menudo "cantar" las ideas partidarias.

[121] Otras veces la valoración es más neutra, como en ***El último perro***, donde hay unos *frailes* entre los pasajeros del carruaje atacado por los *indios*. Uno de ellos consuela a la muchacha que llora porque su hombre ha quedado ciego: "*tranquilízate, hija: bien puede ser la fiebre... confiemos en Dios, entonces. En Rosario tengo médicos amigos. Para allá me lo llevo cuando se mejore*".

En ***El último payador*** la *vida política* del *pasado* está tematizada. El *médico* que atiende al protagonista es el mismo "*doctor*" que saca a *Contursi* de la cárcel, y que invita a *José* al "*comité radical de Rosario*". Su caracterización es todo un arquetipo del caudillo conservador: cigarro, anchos bigotes, poncho sobre el saco. Las *payadas*, por su parte, jalonan la historia *política*: *Gabino* critica en su canto al "*mal gobernante que da de comer un hueso, y luego lo más campante se traga al pobre votante que quiso hacerse el travieso*". En la *Unión Cívica Radical* asiste a la payada "*el doctor Hipólito Yrigoyen*", mientras hombres con boinas blancas aplauden en los palcos al mencionarse a *Leandro Alem* ("*... porque por cualquier camino que iniciemos el destino de nuestra hermosa nación, es honrar la tradición de un gran caudillo argentino...*").

También las *ideas políticas revolucionarias* se describen en detalle, como las que propugna el joven *obrero Pascual Contursi* ("*¡que si tenemos un poco de vergüenza y conciencia del nuevo siglo, debemos declararnos en huelga!*"), pero son luego descalificadas por anacrónicas. El *Doctor*, que además es amigo del *Comisario*, dice sobre la *huelga* insurreccional: "*el gobierno está preocupado con estas cosas de gringos. Hay orden de poner freno*", y finalmente todo se resuelve por la vía de la prudencia.

En el mundo del ***presente***, la *institución* más representada es ahora la ***Policía***, innovación que llega de la mano de cierta particular apropiación del *género policial* por parte de nuestro cine. A diferencia de los modelos narrativos en los que dicho género abreva, la trama *policial* se entrelaza aquí siempre, de un modo u otro, con la trama *sentimental* o *familiar* del ***melodrama***. Un buen ejemplo es ***Si muero antes de despertar***, cuyo protagonista es un niño, hijo de un *policía*, que se ve involucrado en una trama *criminal* en cuya resolución participa activamente. Aquí, el conflicto del *policía* se plantea en términos de lucha por un "*ascenso en el escalafón*": el hombre aparece agobiado por la *fatiga* y la "*falta de fe en sí mismo*", a punto de pedir la jubilación ("*son catorce años de inspector de segunda sin avanzar un paso*"). De allí, la trama *policial* se vuelca hacia la problemática *familiar* y el film "*negro*" inevitablemente se tiñe de *melodrama*. Luego de que el hijo del *policía*, a la manera de un pequeño "detective", sale a escondidas de la casa y descubre el escondite del *criminal*, recién interviene la *institución policial* para salvarlo. El final reestablece el orden, en todos los sentidos: la niña secuestrada es rescatada, el *secuestrador* castigado y el *policía* es ascendido al tiempo que recupera la estima del hijo.

La película retoma también a su manera otros tópicos del *género policial*, tales como el del *policía* que se debe totalmente a su deber, en detrimento de la *vida familiar*. Dice la esposa del *policía*: "*nunca llegan a tiempo a comer,*

los despiertan a cualquier hora, cuando sale, nunca sabes si va a volver solo... o si lo van a traer...". Sin embargo, aquí como en otras películas del período, el representante del "bien" conforma una figura moralmente compacta y un tanto estereotipada, invariablemente encuadrada en el camino de *la ley y la familia*.

En ***Morir en su ley*** hay también una fuerte presencia de la *institución policial*. En la primera escena se detallan las tareas realizadas para evitar la fuga del país de los *delincuentes*: la *Policía* "*vigila los caminos*", revisa los vehículos de carga, realiza *razzias* y *allanamientos*, mientras la *Gendarmería*[122] patrulla los ríos, apuntando sus fusiles hacia las orillas. Los *interrogatorios* policiales son firmes pero respetuosos, y los *policías* actúan de buena fe.

El *Jefe* ordena poner en libertad a la *mujer del delincuente* por falta de pruebas ("*no podemos detener a nadie por simples sospechas*"), pero hay sin embargo cierto aire de "ilegalidad" que sobrevuela las tareas *policiales*: los *policías* no visten uniforme sino saco y corbata, y las técnicas que utilizan resultan por lo menos curiosas, como en la secuencia en que el *Jefe* ordena a un *policía* infiltrarse entre los *delincuentes* en total secreto, ocultando las acciones a su propia *hija* ("*no hablarás con ella, estás cumpliendo órdenes [...] cualquier cosa, menos contarle la verdad*"). Además, le da las directivas en su casa particular y no en la *Jefatura*, y le entrega documentos falsos ("*lo único falso es la fotografía*"). De hecho, el plan es tan secreto que ni la *Policía* como *institución* lo conoce, como se descubre cuando el *policía infiltrado* es detenido por *averiguación de antecedentes* por sus colegas, pero mantiene el secreto de su identidad y su misión.

También en este caso, la trama *policial* se enlaza con la *sentimental*: la *esposa* del *policía* protagonista es la hija del *Jefe*, y el caso se resuelve porque la mujer del *delincuente* se "enamora" del *policía*. Y también aquí, el trabajo de los *policías* es visto como heroico y sacrificado. El *Jefe* dice al respecto: "*...a decir verdad, el verdadero policía, no debiera casarse nunca [...] el cariño de una mujer es una traba en nuestra profesión. El continuo peligro al que estamos expuestos...*".

Sin embargo, no obstante esta insistente tendencia a mostrar a la *Policía* como una importante y valiosa *institución*, es común que la trama *criminal* se resuelva por iniciativas personales de otros personajes. En ***El hombre que debía una muerte*** la *Policía* investiga al comienzo con métodos deductivos ("*hay detalles que inducen a pensar que bien pudo no ser un accidente... un suicidio o un crimen*") pero luego la trama se resuelve

[122] Aparece aquí también la *Institución Penitenciaria*. En el frente del edificio se lee: "*Alcaidía de procesados contraventores*", y debajo hay un escudo de la *Policía Federal*.

gracias a la *fuerza ordenadora del destino*. En ***El honorable inquilino***, la *Policía* custodia el camión de caudales, controla el tránsito[123] y se acerca a los ciudadanos preguntando "si necesitan algo", pero estas investigaciones sólo llegan a descubrir al *entregador* del robo, y el caso se resuelve finalmente porque el *Jefe de la banda* se entrega por propia voluntad, impactado por el *amor* de la muchacha *honesta*. En la disparatada comedia ***Locuras, tiros y mambo*** los "*Cinco Grandes Del Buen Humor*" logran echar a los pistoleros del teatro, "*hasta después del estreno, que es lo que nos interesa* (...) *después daremos parte a la Policía. Si ahora los denunciamos no podremos debutar...*").

En ***Sucedió en Buenos Aires***, los *taxistas* implementan un plan para atrapar ellos mismos a los *criminales*, sin avisar a la *Policía*, usando de carnada los diamantes abandonados por los *delincuentes* en el *taxi*. Luego, como algo falla en el plan, la muchacha grita "*lo van a matar... ¡avisen a la Policía!*". También aquí habíamos visto a la *Policía* cumplir sus deberes formales, e incluso la ***Prefectura*** ha colaborado, encontrando el cuerpo de la muchacha "*que se suicidó anoche*" y realizando controles. La escena en que la *Prefectura* aparece dando indicaciones respetuosas a uno de los *delincuentes*, sin saber que lo es ("*acá no se puede estacionar...*") es un lugar común cargado de significación. Sucede que la lucha contra el mal suele ser representada como desigual, ya que los *delincuentes* no respetan límites éticos, y esto justifica ciertas prácticas desmesuradas de las *instituciones* de la ley. Como se ve, la idea de que es justificable cierta "ilegalidad" por parte del Estado estaba ya presente en el imaginario social de la época.

Otras veces, asoma cierta mirada crítica sobre la *Policía*, aunque siempre atenuada o desplazada a un segundo plano narrativo. Por ejemplo, en ***La Morocha*** la *Policía* persigue a *prostitutas y jugadores*, con un empeño que resulta criticable ("*realmente, si persiguiera a los ladrones como a nosotras, éste sería el barrio más honrado de la Capital*"). Y también, después de la muerte accidental del *comerciante*, la actitud prejuiciosa de la *Policía* para con la *prostituta* parece uno de los factores por los que ella resulta juzgada y condenada.

Más frecuentemente, hay en el terreno de la ***comedia*** algunas referencias "juguetonas" hacia la *Policía*, pero manteniendo siempre a salvo la imagen global de la misma. Nos reímos de cosas que pasan cuando interviene la *Policía*, pero no nos reímos "de la Policía". En ***Esposa último modelo*** la muchacha burguesa es presentada andando en moto por la ciudad a gran velo-

[123] Hay también "*inspectores municipales*", preocupados por ciertas ordenanzas cotidianas ("*hay una ordenanza municipal que prohíbe lavar la vereda después de las nueve...*").

cidad. Al ser detenida, el *comisario* la reprende: "*en tres meses, cuatro choques, tres escándalos en la vía pública, cinco desacatos a la autoridad. Y no contamos los excesos de velocidad ni las contramanos, porque ésas son pequeñeces*". La situación es cómica ("*señorita, en un mes atropelló usted a seis personas*" / "*A cinco, señor comisario, porque a una la atropellé dos veces*") y todo esto se presenta como una serie de "travesuras juveniles". Después de la gresca en la *boite*, la muchacha cae otra vez presa y se muestra en cámara su "*prontuario*" pero luego, sin mayores explicaciones, se transforma todo el episodio en un *juicio de divorcio*, e incluso el mismo *comisario* se sorprende de que la muchacha se haya casado.

Otro ejemplo es ***Cosas de mujer***, cuya protagonista es una *abogada* con ínfulas de *mujer moderna*, que en algunas secuencias despliega una suerte de "educación cívica" ante los *policías*. Cuando pide que comparezca un cliente, acusado de "*escándalo, ebriedad, lesiones, desacato a la autoridad, tentativa de fuga, portación de armas y resistencia*", el *policía* se niega alegando "*una disposición nuestra*". La *abogada*, entonces, sostiene enérgicamente: "*¡Ninguna disposición puede oponerse a la ley!*", argumento que el *policía* no tiene más remedio que aceptar. Pero más tarde, cuando los maridos son encarcelados por error, resulta simpática la intervención "represiva" del *comisario* para que se comporten correctamente.

En definitiva, aunque el *policía* cumple la función de "investigar el crimen" como lo hace el *detective* en el cine negro americano, aquí la figura ha mutado, perdiendo matices, volumen y *ambigüedad*, y ha adquirido ese carácter compacto que lo ubica invariablemente "del lado del bien". Paralelamente, al entrelazarse la matriz *policial* con la del *melodrama*, lo "negro" resulta siempre atenuado. El "*claroscuro*" como estilo de iluminación no impregna ya todo el mundo, porque *policías* por un lado y *criminales* por el otro encarnan invariablemente su luz y su sombra.

Además de la *Policía*, otra de las instituciones que con mayor frecuencia suelen aparecer representadas en el *modelo tradicional* es la ***Iglesia***. Lo más común es la inclusión de una escena donde un personaje va a la *iglesia* a *rezar* por algún motivo concreto (***La fuerza ciega***, ***El hombre que debía una muerte***), pero puede tratarse también de una **boda** como culminación de la trama *sentimental* (***El hombre que debía una muerte***, ***Locuras, tiros y mambo***, ***Esposa último modelo***). Estas breves escenas suelen mostrar la ceremonia con la asistencia de gran número de personas, que a veces se apiñan para saludar a los novios a la salida.

Otras veces, el ritual religioso se muestra más extensamente. En ***Marianela*** hay una *misa* en la que se pide por la salud de un muchacho, pero además hay aquí una intención casi pedagógica por mostrar distintos aspectos

religiosos: cuando la joven que llega de la *ciudad* asiste por primera vez a la *Iglesia*, una mujer le coloca la *mantilla* en la cabeza, otras se hacen la "*señal de la cruz*", y se muestra detenidamente una imagen de la *Virgen* ("*es muy hermosa*"). Vemos, también, la entrada del *sacerdote* con los *monaguillos* y una procesión en las calles en la que todo el pueblo canta.

En ocasiones, la *boda* no es celebrada por la *Iglesia* sino por el ***Registro Civil***,[124] como sucede en ***Filomena Marturano***, en la que sin embargo la protagonista acude a la *Iglesia* en momentos de crisis ("*¿qué tengo que hacer, Virgen santa? ¿qué debo hacer?*"), y recibe un consejo directo en voz de la *Virgen*. En ***Los isleros***, hay un ***Hospital*** atendido por *monjas*, las que dan un reto a la pareja que ha tenido un hijo sin estar casados, y los presionan para legalizar su unión ("*ustedes están en pecado*"). Se nos muestra luego, al nacer el niño, un *plano detalle* de la *Libreta* en que se lee claramente "*Registro Civil. Partido de San Pedro. Provincia de Buenos Aires*". Tres *instituciones*, así, se sobreponen para brindar legalidad a los poco civilizados *isleros*: el ***Hospital***, el ***Registro Civil***, la ***Iglesia***.

El ***Hospital*** es una *institución* que, a menudo, aparece vinculada con las de la ley y la seguridad. Por ejemplo, los *médicos* (o psiquiatras) que atienden al protagonista de ***El túnel*** realizan un verdadero interrogatorio profesional vinculado al *crimen* que éste confiesa haber cometido. En esa línea, es común que se atiendan en el ***Hospital*** *delincuentes* heridos (***El hombre que debía una muerte***, ***El honorable inquilino***), pero también otros personajes que simplemente van allí porque están enfermos (***Ayer fue primavera***) o simulan estarlo (***Días de odio***). La dimensión social de la salud se explicita en filmes como ***La fuerza ciega***: el *obrero* que se accidenta es internado en un *sanatorio*, y los gastos son pagados por el *patrón*, pero "*el seguro contribuye con la mitad*".

Los aspectos científicos no se describen demasiado, incluso es frecuente que dicha *institución* comparta con la *Iglesia* la capacidad de curar a las personas. Así sucede en ***Marianela***, cuando las mujeres rezan en la *Iglesia* por la recuperación del joven protagonista. La escena termina con una imagen de la *Virgen*, imagen que se encadena con el crucifijo que está en la sala de espera del *Hospital*.

Tampoco la ***Escuela*** está ausente del mundo de la representación, y a veces se muestran las *aulas* en detalle. En ***Si muero antes de despertar*** la *Policía* y la *Escuela* son dos *instituciones* que se homologan, cuando la *maestra* controla rígidamente la conducta de los alumnos y acusa a un niño en tér-

124 Estas referencias pueden ser más sutiles: no se muestra tanto la ceremonia como la *Libreta de Casamiento* (***Cosas de mujer***).

minos no muy escolares ("*...escándalo, rebelión contra la autoridad, reincidencia*"). Ya producido el hecho criminal (la desaparición de una niña), el *director* de la escuela entra al aula a "*hacerles unas preguntas*" a los alumnos: "*¿alguno de ustedes la acompañó al salir? Cualquier pequeño detalle puede ser muy importante*".

En ***La historia del tango***, por su parte, se sugiere una interesante referencia histórica para la *institución escolar*: a ella concurren los hijos de los primeros *tangueros*, ya con guardapolvos blancos.

Pero lo más notable en el *modelo del sentimiento* de los años 50, en el mundo del ***presente***, es la ausencia total de representaciones vinculadas a la ***política***, más allá de algunas fugaces y sutiles críticas.[125] Por ejemplo, en ***Todo un héroe*** hay un *diputado* oportunista que envía sus saludos al hombre que se ha convertido en héroe ("*fuimos compañeros de colegio, recién ahora se acuerda de mí...*"), y un *intendente* a quien el hombre no conoce que pretende hacerle un homenaje. Y en ***Rodríguez supernumerario*** hay una *empleada* bastante inútil, que escribe a máquina con un dedo, y que sugiere que es la "*recomendada*" de un *diputado*. Y además, el jefe de la *oficina* admite tener buenos amigos "*allá arriba*" ("*¿tiene buenas cuñas? Sí, pero yo tengo una hermana que le tira las cartas a una hermana del director*"). Más allá de estos guiños laterales, la *política* no se ve por ningún lado.

En este mundo con *instituciones* pero sin *política*, la resolución de los conflictos entre personajes se concibe de dos modos posibles: mediante el despliegue de algunas situaciones de *violencia*, o bien con un consenso natural casi automático. En ***Piantadino*** se suceden las situaciones *violentas* sin que se altere el tono cómico: un *vendedor de seguros* los vende a los gritos, un viaje forzado en un avión termina en un accidente con el personaje vendado y enyesado en el *hospital*, un depósito es incendiado para cobrar un seguro, explota una bomba en un yate y los personajes se salvan por un pelo (la escena termina con una imagen de archivo de una explosión atómica). En el terreno de la *comedia*, siguiendo la tradición que se remonta a los años 30, la *violencia atenuada por comicidad* es un recurso usual.

Otras veces, las diferencias internas en los diversos grupos no existen, o bien se resuelvan por un armonioso consenso (***Locuras, tiros y mambo***).

[125] También hay algunas referencias a los ***Sindicatos***. En ***Sucedió en Buenos Aires*** hay una breve mención ("*hoy tengo reunión en el sindicato, y no puedo faltar*"), y en ***Las aguas bajan turbias*** es el nexo entre el pasado ignominioso y un presente de dignidad ("*... ni los patrones ni los capangas se atreven a matar a nadie. Ni siquiera castigan a los peones porque saben que el sindicato saldría a pelear. Acá ya dejamos de ser esclavos*"). Por lo contrario, el protagonista de ***La barra de la esquina*** (un relato del *pasado*) se preocupa al enterarse de que en el taller se han impreso a escondidas volantes del *sindicato* ("*¿qué va a decir Elisa cuando se entere?*").

También es habitual la *solidaridad* grupal con los que están en problemas (los *taxistas* en ***Sucedió en Buenos Aires***, o los pasajeros del colectivo en ***El hombre que debía una muerte***).

Pelota de trapo pone en escena toda una reflexión sobre las modalidades de toma de decisiones en los grupos. Se trata de decidir quién será el *capitán* del equipo, y los chicos despliegan dos argumentaciones: "*el capitán debe ser el que elija la mayoría, así que vamos a votar*" (criterio democrático), y "*el capitán sos vos, porque sos el que jugás mejor*" (criterio "aristocrático"). La solución surge de una síntesis: se elige finalmente al chico enfermo, por *solidaridad* y porque también *juega bien*.

Y de pronto el mundo se oscurece (fin de fiesta)

Hacia fines de la década del 50 (puntualmente en los años 1957 y 1958) el *modelo tradicional de representación* súbitamente se quiebra, para dar lugar a una visión del mundo problematizada y oscura. No obstante, el *modelo tradicional* perdurará durante décadas como "*remanente*", luchando por subsistir con sus figuras optimistas a cuestas.

Este quiebre, en el que desde ya resuenan los cambios políticos operados en el país en 1955, reconoce sin embargo ciertos antecedentes en algunos filmes anteriores, que ya venían anticipando cierto "oscurecimiento del mundo". Ya en ***El túnel*** (Klimovsky, 1952), película "moderna" en varios sentidos, basada en la novela de Ernesto Sabato, un profundo ***malestar*** invade a los personajes, cuyo motivo permanece en el misterio. "*No lo sé, nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas*", confiesa el protagonista. Las *causas* que apenas se insinúan sobre este *malestar* no resultan convincentes, y el lado *oscuro* del mundo permanece como tal ("*el mundo está formado por muchas monstruosidades como ésa... la realidad no tiene porqué ser simple. Casi nunca lo es*"). Aquí, la *mujer* finalmente muere víctima de su propio y enigmático universo *pasional* ("*¿por qué todo ha de tener respuesta?*"). Por otra parte, la película propone una forma narrativa más compleja, articulada por la presencia de varios *narradores*.

El protagonista, angustiado por un *amor imposible*, no tiene verdaderos *amigos* en quienes confiar, y condenado a la desmesura de los solitarios se deja llevar por su amor desesperado. Visita así la *casona* de *María*, donde es recibido amablemente por el *marido ciego* de la muchacha a la que ama. También la *mesa familiar* aparece aquí bajo tensiones inusitadas: *María* comparte la mesa con *Castel* (su amante) y con *Pablo* (que quizá también lo sea), en un clima educado pero tenso.

El director ***Leopoldo Torre Nilsson*** es la figura paradigmática de esta incipiente renovación, y comienza a revertir, ya en ***Días de odio*** (1954), las figuras *tradicionales* del modelo. En esta película "pionera", la *familia* ha sido destruida, y el sueño del *chalecito* propio de la familia Zunz se desmorona a causa de una *estafa* perversa. La *hija* honorable consuma entonces la venganza de la muerte del *padre*, para lo cual se prostituye y se convierte en *asesina*, luego de entrar a trabajar como *obrera* en la misma *fábrica* en que su padre había sido estafado y deshonrado. También aquí, las figuras *tradicionales* se enrarecen: a pesar de que en una pared de la *fábrica* puede leerse un gran letrero que advierte "*respete lo suyo y lo ajeno*",[126] las figuras de la honestidad del *trabajo* son un sobreentendido que no resulta corroborado por "los hechos". El desequilibrio surge aquí del corazón mismo de la unidad productiva: el *director* de la *fábrica* es un *estafador* y *Emma* consumará su venganza asesinándolo en su propia *oficina*. La transparencia del mundo *obrero* se ha enturbiado y el film revierte varios presupuestos: los *patrones*[127] no son comprensivos y generosos con sus obreros, y el *trabajo honesto* ya no es garantía de progreso y felicidad. *Emma*, la muchacha *solitaria*, está huérfana también de *amigos*, por lo que se interna en el mundo interior de sus frías especulaciones. La *mesa familiar* es reemplazada aquí por el almuerzo "masivo" en el comedor de la *fábrica*, y fuera de allí la muchacha rechaza una y otra vez la comida que se le ofrece. En ese marco, no hay *amor sentimental* posible, y la joven se inicia *salvajemente* en la vida sexual con un desconocido, sólo como una pieza más de su plan de venganza.

Hacia fines de la década, la problematización de todas las figuras se hace ostensible, de modo que el *modelo tradicional de representación* es puesto por primera vez en crisis. En ***La casa del ángel*** (1957) y ***Fin de fiesta*** (1959), dos filmes de Leopoldo Torre Nilsson, las tradicionales *familias ricas* se muestran en franca descomposición, a causa de su propia dinámica histórica. La *vida familiar* ha perdido todo sentido, y el dominio paterno asfixia a los *hijos*. Los jóvenes ya no son profesionales optimistas sino ***jóvenes rebeldes*** que se alejan asqueados de la *corrupción familiar*. En 1958, Torre Nilsson despliega además en ***El secuestrador*** un retrato de la progresiva desintegración de la *familia pobre*, en la que la marginalidad, el hacinamiento y la ignorancia producen ahora "candorosos" *niños ladrones y asesinos*.

Al desintegrarse el optimismo sobre la *familia*, todas sus figuras se enrarecen notoriamente. En la casilla marginal de ***El secuestrador*** ni siquiera hay

[126] En vista de que el film está rodado "integramente en escenarios naturales", puede pensarse que el letrero pertenecía a una fábrica real.

[127] *Plechner* es *contador* en la *fábrica*, y luego se convierte en *director*. Nada se sabe de los *dueños*.

lugar en la *mesa* para todos, los platos están casi vacíos, pero hay en cambio mucho *vino*. En el otro extremo de la escala social, la joven protagonista de ***La casa del ángel*** recita, como una letanía, su vivencia alienada de la *mesa familiar* ("*ahora nos servirán el café. Yo lentamente termino el postre para que no llegue ese momento...*"), y el desenlace extrema la tensión en torno a la mesa, ya que se espera un duelo a pistola y uno de los duelistas comparte con la *familia* su probable "última cena". En ***Fin de fiesta*** la *mesa familiar* se abre, por imperio de la *política*, a la comunidad de votantes, y en grandes mesas presididas por el caudillo *Braseras* se sirven "*empanadas para todos*". Pero la comida fracasa, en consonancia con la decadencia *política* de la *familia rica*. La inmensa *mesa* ha sido dispuesta, pero los invitados nunca llegan.

Al mismo tiempo, también las figuras del *trabajo honrado* se oscurecen. Hay en ***El secuestrador*** todo un abanico de oficios no industriales, pero el *trabajo* es aquí apenas un modo de dudosa supervivencia, ya que los *jóvenes y niños* del barrio *marginal* salen a robar o consiguen alguna "changa", indistintamente. Y peor aún: los *trabajadores marginales* ignoran los límites del *trabajo honrado*. Es tan "trabajadora" la *vendedora* de pochoclos, como la *mendiga* que pide "prestado" un bebé ("*si no ven un chico, no dan nada*"). La pluralidad de oficios se ha tornado en un abanico de "rebusques" y "changas", cuyos límites con el *delito* se han borrado: el muchacho que despacha carbón, la vendedora de pochoclos, el vendedor de canastos de mimbre con su carro y su caballo, el "afilador". Y también los niños que ofrecen "figuritas" en la calle, y que en verdad están vendiendo imágenes pornográficas. Algunos *trabajadores* son a la vez *delincuentes*, como el *cuidador de tumbas* que es también "reducidor" de mercadería robada.

En el mundo de los *pobres*, el *dinero* circula con dificultad (o directamente no circula). Un *vendedor* ambulante se queja ("*no vendí ni un plumero*") y también los empleados de la funeraria ("*¿Y el aguinaldo cuándo lo pagan?*" / "*¿Qué aguinaldo? Si a mí me tienen atrasado en tres meses...*"). Con el ***dinero ausente***, a los *pobres* sólo les queda comprar *al fiado*, pero el *comerciante* es ahora otro *pobre* más, tan alejado del *dinero* como cualquiera. Sin embargo, los *pobres* (que por primera vez son representados *sin dinero*), siguen siendo *generosos*.

En las clases altas, en cambio, el *dinero de dudoso origen* es gastado para conservar situaciones de privilegio, sin límites éticos. El paradigma es ***Fin de fiesta***, donde el viejo caudillo reparte *dinero* a discreción entre sus seguidores, del mismo modo que asigna las mensualidades de los nietos. Cuando este sistema de *corrupción* entra en crisis, son los jóvenes los que, *despreciando el dinero*, salen a buscar una nueva *honestidad*.

Los *niños y jóvenes* empiezan a adquirir un notable protagonismo en los argumentos, en el contexto de un mundo que se ha vuelto peligroso e incier-

to. En ***El secuestrador*** los *niños marginales* mueren y matan candorosamente, en tanto que el único adulto que los contiene y *educa* es un delirante predicador que, según se comenta, ha sido cura, ha tenido un hijo, y lo ha *asesinado*. En el mundo de los *ricos* (***La casa del ángel*** y ***Fin de fiesta***), ni los mejores colegios, ni la brutalidad paterna o el puritanismo materno evitan que los jóvenes aprendan, fuera de la *escuela* y la *familia*, las cosas *indecentes* de la vida. Los *hijos*, asfixiados por un clima familiar hipócrita, empiezan a ser *muy distintos* de los padres. No son ya *hijos descarriados* sino *jóvenes conflictuados*, y muy pronto también ***jóvenes rebeldes***. Los argumentos los justifican, ya que son estos jóvenes los que descubren los más vergonzosos *secretos familiares*, vinculados con la *corrupción* y el *crimen político*.

Con los ***jóvenes rebeldes***, el modelo de la educación como progreso se pulveriza, y ya no hay un mundo de valores compartidos entre *padres e hijos*. Ahora, por primera vez, la familia no puede asimilar su *lado oscuro*. Se acercan tiempos de cambio: los hijos ahora enfrentan a los padres.

Los *niños*, por su parte, están ahora en un mundo *peligroso*, por diversos motivos. Los *chicos pobres que juegan* frente al paredón de la *mansión* en ***La casa del ángel***, con sus gritos desmesurados, se burlan de la adolescente *rica* y le muestran fotos de "desnudos", instalados ya brutalmente en el descarnado mundo adulto.

En ***El secuestrador***, que es de algún modo una "historia de niños", las figuras se tornan aún más inquietantes. En su propio mundo *marginal*, los *juegos* de los niños adquieren un tono sórdido: juegan a romper las lámparas del alumbrado público a pedradas, se distraen a *jugar* con la ruleta de un parque de diversiones mientras participan de un robo, o *juegan a las escondidas* en los ataúdes de una funeraria. Para estos *chicos*, que viven en el corazón del peligro, la *ciudad* es el mundo exterior de la "*gente bien*", un mundo de vidrieras luminosas ("*cruzando el puente, en una vidriera, había un tren con luces, estaciones, barreras, era todo brilloso...*"). Sus incursiones en ese mundo terminan en catástrofe: en un particular "*paseo por la ciudad*" los chicos recalan en el *Parque Lezama*, donde terminan matando sin saberlo a un niño "del centro", en una escena no exenta del candor de los *juegos* infantiles.

Hay también una tremenda secuencia (narrada no obstante pudorosamente) en la que un cerdo devora a un bebé, mientras los hermanos se distraen *jugando* en el río. Con una violencia inusitada, la aparición de los *marginales* en la pantalla mezcla las figuras más tiernas del *tiempo libre* con el *peligro* de las zonas oscuras de la sociedad, y con la brutalidad *salvaje* de los *orígenes*. El film se cierra con una metáfora inquietante: los *niños y adolescentes marginales* se dirigen, a través del puente, hacia la *ciudad*, montados

en un triciclo de "pochoclos", jugando ruidosamente a imitar los alaridos de los "*indios*", preanunciando un futuro incierto y ambiguo.

No habrá ya, en estas películas "nuevas", ni *amistad indestructible* ni *amor sentimental*. En ***Fin de fiesta*** el *joven* protagonista, que pertenece a una familia *oligárquica*, establece una oscura *amistad* prohibida con el matón *Guastavino*, en un mundo que ya no ofrece el círculo tranquilizador de los *amigos*. El *matón* invita al joven a una *riña de gallos*, a un dudoso *bar* donde se bebe *ginebra* y (completando un sórdido *paseo por la ciudad*) a caminar por la orilla del *Riachuelo*. Además de frecuentar los "*bajos fondos*" y apostar a los *gallos* y la *lotería*, el hampón es "*amigo*" de los niños de una *escuela*, y confiesa tiernamente que ha conocido a su *amante* en el "*picnic del día de la primavera*". De este modo, al mezclarse todas las figuras, se impugnan las claras asignaciones de sentido del *modelo tradicional*.

También van cayendo, una a una, las figuras del *amor sentimental*: la pareja de ***Fin de fiesta*** está formada por dos primos, y la secuencia de seducción adquiere entonces cierto carácter "monstruoso". El joven *Adolfo* empieza besando a la fuerza a su prima ("*te podría demostrar que ya no soy un chiquilín*") y ella se resiste, pero el *beso* ha perdido todo valor *sentimental*, ya que el mismo *Adolfo* besará luego a una mujer que no conoce, en un encuentro furtivo ("*es la costumbre, ¿no?*"). En ***La casa del ángel*** la muchacha consuma su *primer beso* con un desconocido,[128] desplaza lo *sentimental* hacia los besos de *Rodolfo Valentino* que ha visto en el cine ("*ahí sí que se aprende a besar*") y termina concretando un acercamiento *salvaje* y ominoso con un hombre, en la víspera del duelo en el que éste arriesgará su vida. *Pablo* sobrevivirá al duelo, pero *Ana* sólo podrá odiarlo de por vida por lo sucedido ("*mi único deseo: su muerte*").

También en ***El secuestrador*** la secuencia de la *seducción* se invierte y se carga de *sensualidad salvaje*. Primero, la pareja pasea junto al *Riachuelo* y se *besa*, y *Berto* hace su propuesta amorosa a *Flavia*, en términos bien alejados de los modos *tradicionales*. La pareja está en un colectivo, cuando él le sugiere: "*¿te gustaría estar a solas... a solas conmigo?*". Ella, manteniéndose en el terreno del *pudor*, responde ingenuamente: "*claro que sí... quiero vivir con vos*", pero el joven insiste, acercándose un poco más a sus verdaderas intenciones: "*¿...y si no fuera para vivir? ¿si fuera por menos tiempo?*". La ingenuidad de la muchacha frena al varón, que en un segundo intento se

[128] En realidad, la muchacha *rica* es desafiada por su hermana a *besar* a una estatua que han encontrado en los jardines. La joven está a punto de hacerlo, pero súbitamente se arrepiente y se lanza a correr por el parque. En su carrera, se detiene a besar a un muchacho que pasa, tal vez sólo para demostrar que se anima a hacerlo ("*besar a un hombre es mejor que besar a una estatua*").

limitará a tocar la rodilla de su enamorada bajo la mesa de un "*variedades*". Finalmente, el encuentro sexual se concretará en una sórdida habitación "*más allá del cementerio*", donde la pareja es sorprendida por un grupo de malvivientes, que abusan *salvajemente* de la joven. Si bien la *violación* no interrumpirá el "destino de amor" de la pareja, por cierto que lo cargará de un nuevo y ominoso sentido.

En verdad, todo el mundo del "*tiempo libre*"se trastroca. En ***El secuestrador***, el *centro porteño* es ahora una "falsa vidriera" ("*bah, centro, centro... muchas luces, mucha propaganda y... ¡pah!, nada*"). Y en la familia oligárquica de ***La casa del ángel***, la *fiesta familiar* se ha trastrocado notablemente: las hijas bailan el *vals*, bajo la atenta mirada de la madre, que prohíbe que éstas disfruten con el "*charleston*", pero en las prolongadas miradas de *Ana* se adivina el deseo y se presiente el desenlace trágico. Hay también una particular "*fiesta*" que los jóvenes "de la sociedad" hacen en casa de "*María Jeannette*", donde se besan en los sillones con muchachas "liberales", y una "poetisa" recita versos de *Alfonsina Storni*. Los jóvenes se burlan cruelmente de ella, hasta que uno de ellos termina incendiando el departamento por pura diversión.

En el mismo film, una muchacha le dice al joven *Pablo*: "*la casa de tu padre es una mesa de poker*", frase que resume significativamente la nueva configuración, en la que las asignaciones de valor se han mezclado completamente. La *mansión* ya no es el ámbito protegido de las sanas *fiestas familiares*, y las diversiones peligrosas ya no son patrimonio de la gente del *hampa*, mientras la *ciudad como espectáculo* se aleja del acceso ciudadano, trastrocándose en una visión sórdida e incierta. Desde la ácida mirada de Leopoldo Torre Nilsson (que será en gran medida también la de la *generación del 60*) el optimismo deja lugar a una configuración oscura y en extremo inquietante. La desesperanza y el desencanto se abren paso, entre las grietas de *un modelo de representación* que pierde su potencia abruptamente.

El eclipse del modelo del sentimiento

Pero también el *modelo tradicional* comienza a desintegrarse "desde adentro", de la mano de algunos directores que dan un brusco giro, si no en su estética, sí en su "concepción del mundo". En ***Después del silencio*** (1956) y en ***Detrás de un largo muro*** (1958), Lucas Demare pinta un universo bien distinto al de, por ejemplo, ***Mercado de Abasto***, del mismo director, estrenada apenas un par de años antes. ***Después del silencio*** es, directamente, un film "de denuncia" contra el recientemente derrocado gobierno peronista,

en el que la *Policía* persigue injustamente y hasta tortura a los disidentes políticos. El relato, que se entrelaza también con una historia de amor, culmina en una apología que incluye escenas documentales de la "Revolución Libertadora". La iniquidad social, ahora, se reubica abruptamente en un *pasado* bien reciente, cuando no directamente en el *presente*.

Detrás de un largo muro narra, en tono *melodramático*, el drama de una muchacha que deja la pureza del *campo* en busca de las *luces de la ciudad*, que no son aquí más que engañosos cantos de sirena. El tópico de la *casa rural abandonada* se transforma por primera vez en tema central: la casa de la *pampa húmeda*, sencilla pero digna, último reducto de una visión *romántica* del campo. *Rosita* se afana junto a su padre y un *peón* en las tareas rurales y en las domésticas, y es capaz tanto de ordeñar las vacas como de preparar la cena. Pero ya los *trabajadores rurales* no resultan sanos y confiables: *Don Dionisio*, el padre, se ve obligado a despedir a un peón "*por vago*" y más tarde, con indignación apenas controlada, lo encuentra ocupando el puesto de *delegado municipal*, en una figura de claras connotaciones críticas hacia el mundo de la *política*.

La *comunidad rural* ya no existe como tal, y es reemplazada por la *familia* solitaria. En el interior de la casa, la única *diversión es escuchar radio* después de la cena, y según los mismos personajes confiesan, para encontrar un lugar de diversión hay que hacer *sesenta kilómetros* ("*en el pueblo no hay nada que hacer a la noche*"). Así es que finalmente la joven decide ir detrás de esta "falsa vidriera" que la llama desde la *ciudad*.

En la *ciudad*, ahora paradigma del engaño, la espera la ***vivienda precaria*** de la *villa miseria*, también aquí ubicada novedosamente en el mundo del "presente". Al igual que en ***El secuestrador***, y más aún que en ésta, se ve aquí una maraña de oscuras casuchas de cartón, lata y madera, ahora escondida por un ominoso paredón. Es la cara oscura de la *ciudad*: en la zona del *Riachuelo*, donde antes estaba la *casa popular* habitada por *obreros y artistas*, encontramos ahora la *vivienda precaria* en la que viven *trabajadores eventuales y delincuentes*. Así, la resonancia tanguera del *arrabal* se actualiza desde una nueva mirada de crítica social.

En la "villa", el *dinero* sucio que proviene del *robo* pasa por las manos de un *reducidor* (un vendedor de repuestos de auto) y es luego gastado por el *delincuente* que invita a la muchacha *honesta* a pasear por *Buenos Aires*. Además, el hombre gasta su *dinero* en un oscuro boliche de tangos ("*salón de baile*"), y paga un "*salario*" al pobre viejo que cree tener un trabajo *honesto*. Y hay aún más *dinero sucio* en danza: el *amante* de una muchacha de la *villa* le regala un *departamento* moderno, pero de este hombre sólo sabemos que tiene "*buenos contactos*" en el Gobierno, pero no de dónde proviene el *dine-*

ro. En efecto, también acá se sugiere con claridad la cuestión de la *corrupción*, a partir del episodio de las viviendas populares que son entregadas a los "*acomodados*".[129] Y, también aquí, la *circulación deshonesta del dinero* ya no recibe un orden restaurador, ya que el relato se limita ahora a *denunciar* los desequilibrios y las injusticias, desplazando las "soluciones" hacia el terreno de la vida social, más allá de la pantalla.

En este contexto oscuro y amenazante, el círculo de los *amigos* ha desaparecido y los personajes se debaten en soledad en un mundo que se ha vuelto ajeno. Tampoco hay espacio para el *amor sentimental*, y las relaciones amorosas se enmarcan en un determinismo social que las empuja hacia cierta "animalidad" del deseo.

Y sin embargo, la tradicional figura del *paseo por la ciudad* mantiene su impacto seductor, aunque ahora muy lejos de la *vida cotidiana* de los personajes. Ya instalada en la *villa miseria* de los suburbios, *Rosita* es invitada a conocer el *centro* por *Pedro*, que es en realidad un malandrín. La secuencia del *paseo* incluye una caminata entre los edificios más notables ("*... ése es el Cavanagh*"), los fascinantes letreros luminosos y la entrada de un *cine* repleto de gente en el que se proyecta el film *Tammy*, con *Debbie Reynolds*. El *espectáculo del centro porteño* se contrapone ahora a los oscuros bajos fondos, situados en el interior mismo de la *villa miseria*, como el *salón de baile* que alguien describe despectivamente como "*la caricatura de la ciudad*". El mundo del *tango*, entonces, ha perdido toda estilización civilizada, al ser recluido en un dudoso local marginal.

Denunciada la modernidad ciudadana como una falsa vidriera engañosa, el film se cierra (abriéndose al futuro) con la protagonista esperando un ómnibus que habrá de llevarla de regreso al *campo*, amargamente decepcionada de su viaje a la *ciudad*.

Lucas Demare ha dicho en su momento sobre su film al diario *La Nación*: "*Ante el público llevamos la historia de una falsa ilusión campesina. La ciudad los espera, con sus fábricas y sus vastas posibilidades de trabajo. ¿Pero cómo vivirán en ella? Algunos desesperan, otros se resignan, los más terminan por desentenderse de su situación. Sin educación, sin higiene, en un ámbito donde los niños ven y oyen cosas terribles, los emigrados campesinos aceptan dolorosamente su desdicha. El cine tiene que decir lo que ellos callan*".[130]

Hay algunas otras películas que también, sin terminar de salirse del *modelo tradicional*, lo enrarecen bastante en sus representaciones. Por ejemplo, en

[129] También la muchacha marginal de ***El secuestrador*** sueña una casa imposible: "*sería lindo mudarse... esas casas de la General Paz. Son tan lindas, tienen más de diez pisos*". Su joven amigo renuncia incluso a soñar: "*no me gustan, vivís como en una pajarera*".

[130] Citado en: Di Núbila. ***Historia del cine argentino***. Cruz de Malta, 1959, págs. 231 y 232.



Detrás de un largo muro, Lucas Demare, 1958

Detrás de un largo muro *trae nuevamente a las pantallas el mundo de los marginales, pero ahora con una mirada social crítica. Entre las casuchas miserables ocultas por un piadoso paredón se esconden las miserias de la cara oscura de la ciudad, cuyos cantos de sirena han engañado a la humilde gente del interior.*

1958 Hugo del Carril (otro director de la "vieja escuela") filma ***Una cita con la vida***, la historia de amor de dos jóvenes solitarios perdidos en una *ciudad* que ya no los contiene. En su deambular por una *Buenos Aires* nocturna y hostil, él (Enzo Viena) invita a la muchacha que no tiene donde dormir (Gilda Lousek) a pasar la noche en un *hotel* de mala muerte. Luego de una tierna escena se sugiere que los jóvenes han hecho el amor, pero deben huir apresuradamente ya que ella tiene sólo 17 años. La escena, de cualquier modo, tiene un carácter sombrío, y el final feliz de la historia no alcanza a contrarrestar la imagen inquietante de los jóvenes que deambulan por la *ciudad* hostil, en escenas nocturnas de ambiente opresivo, iluminadas a la manera *expresionista*.

Hay aquí otra novedad: las causas estructurantes del relato se ubican en la sociedad misma, y no ya en fuerzas superiores ni en la voluntad moral de algún personaje. El conflicto de los *jóvenes* protagonistas se remonta a su problemática familiar y social (un *hermano ladrón*, *padres que no comprenden a sus hijos*) y se agrava por la situación económica. La joven pareja deambula por la *ciudad* ya que no tiene adonde ir. La resolución llegará en un doble movimiento: los jóvenes se *rebelan* (figura que anticipa el *nuevo cine* de los 60) pero también, como un tributo al modelo *melodramático*, la *madre* de la chica "ablanda" su posición y acepta al muchacho.

Otro cambio novedoso puede notarse en la aparición de ***voces en off subjetivas***, que permiten acceder al mundo interior de los personajes. También en este caso el film es un híbrido, ya que hay en la presentación un letrero que es un remanente de las *voces impersonales tradicionales* de tono moral ("*no es fácil empezar a vivir. La confusión de sentimientos, el ansia de tener un lugar en el mundo y, a veces, la incomprensión de los padres, hacen penar a la iniciación de la vida. Pero la juventud con su ilusión permanente, con su incesante búsqueda del amor, renueva siempre su fe en el mañana. Esto es lo que se quiere expresar en esta historia*"). Pero se incorporan de inmediato las *voces subjetivas* que introducen nuevos planos narrativos cuando *Luis*, el protagonista, le cuenta a la muchacha sus problemas familiares, secuencia que introduce con su propia voz ("*en casa siempre me encuentro con problemas*"). Ella, a su vez, responde contándole luego su propia historia, con el mismo recurso. Más tarde, también la secuencia que relata las anteriores experiencias amorosas del muchacho se abre con su propia *voz en off*, de tono *reflexivo* ("*es algo extraño que yo esté aquí con esta chica*"). Esta "subjetivación" de los relatos llevará, de aquí en más, a romper con la tranquilizadora visión homogénea del mundo.

Otro caso interesante de renovación es ***Rosaura a las diez*** (Soffici, 1958), que sitúa una historia de *amor* y *crímenes* en el seno de una *pensión*, historia que es relatada desde los puntos de vista, no siempre concordantes,



Rosaura a las diez, Soffici, 1958

Rosaura a las diez *marca el eclipse del modelo del sentimiento. Con un relato notablemente complejo que se estructura a partir de distintos puntos de vista, instala en el patio de la tradicional pensión la sospecha y la falta de certezas. Juan Verdaguer, novedosamente, interpreta aquí el papel protagónico del hombre solitario que se enamora.*

de los distintos personajes. La complejización del relato, de claro origen literario, adquiere su máxima expresión ya que cada nivel narrativo "repite" la misma historia, pero focalizando cada vez la atención en un aspecto diferente, e instalando en la *pensión* un clima cargado de sospechas y prejuicios.

En la *pensión* vive *Camilo Canegato* (Juan Verdaguer), un hombre solitario que se sumerge en una introspección radical, lo que lo lleva a desbordantes y peligrosas fantasías. *Camilo* es un hombre ***sin familia*** (aunque la dueña de la pensión actúa como una especie de *madre*) pero sobre todo es un hombre ***sin amigos***. Se ponen en cuestión aquí, fuertemente, los lugares comunes del *melodrama*: el "galán" es un antihéroe flacucho y feo, y la *seducción sentimental* es ahora una farsa que se desmorona bajo el peso de una realidad desgarrada. Si en el final se instala, de cualquier modo, una "historia de amor", esto sucede de modo angustioso y dramático. El *beso de amor*, en este contexto, ha desaparecido por completo.

La política regresa a las pantallas

En estos *filmes "nuevos"* de fines de los 50, también la mirada sobre las *instituciones* se oscurece. La ***Iglesia*** se muestra ahora como una *institución* cerrada y obsesionada por la moral sexual. En ***La casa del ángel***, los ricos asisten a *misa* (en, aunque no se la nombre, la tradicional *Iglesia del Pilar*, donde el *sacerdote* bendice la hostia y ofrece la *comunión*), y además hay verdaderas "confesiones públicas" en la plaza de *Barrancas*, especie de espectáculo de la lucha contra el pecado, con banda de música incluida. En ***El secuestrador*** hay un *ex sacerdote* que ha sido expulsado de la *Iglesia* pero que insiste en su "sacerdocio" ("*... lo soy, ni mil obispos de esta maldita y envidiosa tierra podrán impedirlo*"). La *Iglesia* es, para los *pobres*, una *institución* lejana e incomprensible, y para los *ricos* de ***Fin de fiesta*** un último e inútil recurso para rescatar a los *hijos rebeldes*.

El mundo de la ***política*** se hace ahora nítido en su representación bajo la forma crítica de ***política corrupta***. Así, vemos en ***Fin de fiesta*** a un *intendente* que promete "*bienestar y progreso*" y reparte "*empanadas para todos*" en la *estancia* y el *comité*. Cuando la cámara luego muestra las mesas de votación, el joven protagonista imagina que los muertos entran al cuarto oscuro con su abuelo ("*vi a mi abuelo desaparecer dentro del cuarto como quien entra a un sepulcro*"), en una metáfora bastante cristalina del fraude electoral. Después de algunos efímeros triunfos, la *vieja política corrupta* comienza a derrumbarse bajo el peso de su propia ***violencia***: un senador de la Nación ha sido asesinado en el mismo Senado, lo cual es ya un exceso ("*pero*

éste era un hombre sin armas, y en el Senado. Un Senador..."), y los *pobres* que ya se han cansado de "*las empanadas y el comité*" ahora "*quieren algo más real: sindicatos y leyes*". En el final, el joven protagonista resuelve participar en *política*, "*pero de otra manera*".

La casa del ángel presenta un panorama similar. Hay *diputados*, "*correligionarios*" y *discursos políticos* (que "*dicen cosas que no entiendo de los pobres*"). También hay escenas en el *Congreso de la Nación* con largos discursos, el tratamiento de un "*proyecto sobre los periódicos*" y detalles del procedimiento legislativo ("*por Secretaría se va a dar lectura a un proyecto de minuta de comunicación...*"). Y también aquí estalla la crisis generacional: el joven *Pablo*, hijo de un *político* tradicional, cansado porque "*el país vive la crisis de un liberalismo sin salida*", se enfrenta vivamente a su padre al conocer sus turbios negociados ("*¿por qué la política ha de ser siempre lo mismo?*").

Lo mismo sucede en ***Detrás de un largo muro***, que entre otras referencias críticas al mundo de la política incluye una escena, que recuerda a ***Milagro en Milán***, en la que los *políticos* resultan notoriamente caricaturizados cuando se los muestra llegando a la *villa miseria* sólo para sacarse una foto y partir raudamente.

No sólo hay ahora, repentinamente, actividad política en el mundo, sino que hay además, significativamente, ***violencia política***. En ***Fin de fiesta*** una *Policía violenta, corrupta* y comprometida con el poder *político* detiene y golpea a los opositores políticos. Un policía dice: "*le di un par de trompadas a cada uno pero los tipos son duros. No querían aflojar ni media palabra*". Pero el *caudillo político* exige aún más violencia: "*¿De modo que no hay manera de hacer cantar a la gente... esta noche los llevan al Tambo de la Enramada, y ahí los hacen jugar un rato, hasta que escupan todo. Que no se le vaya la mano a nadie...*".

El cine de fines de los 50 instaura así en el imaginario de la época la figura del "*desaparecido*", que habría de desplegarse dramáticamente en la vida social argentina casi dos décadas después. En efecto, en el film uno de los detenidos ha muerto mientras era torturado ("*se les murió el tipo... ni cinco de aguante*") y entonces se hace necesario, literalmente, *hacer desaparecer* al otro detenido ("*al que quedó conviene hacerlo desaparecer, porque el padre es presidente del Comité «radicheta» de la 22...*"). Más tarde, cuando los familiares reclaman el cadáver, el *caudillo político* reafirma su política: "*Ya les dije que no quiero que nadie vea ese muerto*".

La figura de la ***tortura*** en el mundo de la *política*, como hemos dicho, se hace explícita en ***Después del silencio***, que le pone "nombre y apellido" por primera vez a los protagonistas de la política argentina en la década.

Complementariamente, en estos filmes "oscuros" están *ausentes* ahora las *instituciones del Estado*, así como casi cualquier otro grupo social *solidario*. Incluso parece desaparecer la lealtad entre *delincuentes*, como en ***El secuestrador***, donde los ladrones se roban entre ellos las informaciones sobre futuros botines, y también "se sacan" las mujeres. En ***Fin de fiesta***, como vimos, campea la más cruda *violencia* y *corrupción* en las instituciones estatales y políticas, *violencia* que se corona con la conmovedora escena en que un hombre es asesinado por motivos *políticos*, a la vista de los niños que juegan en el patio de una *escuela*.

Esta notable y repentina irrupción de la *política* en los relatos cinematográficos implica la propuesta de nuevos discursos sobre el mundo social. Son filmes que plantean, de un modo bastante abierto, que "*es necesaria otra manera de hacer política en el país*", argumento que adquiere una precisión inusitada, ya que no se trata sólo de "cuestiones generales" sobre el mundo, sino que ahora se tornan directos y descarnados en su referencia al mundo real.

La *fuerza emotiva* tiende a debilitarse en los *nuevos filmes*, configurando un modelo narrativo que apela en mayor medida a lo "racional", aunque sin abandonar por completo lo "pasional". Al mismo tiempo, el mundo representado tiende a "*oscurecerse*" y problematizarse de diversos modos: irrupción de escenas de un dramatismo descarnado (un bebé es devorado por un cerdo, un opositor político es torturado, un niño mata a otro niño), ambigüedades que no se resuelven sino que por lo contrario se abren a un futuro incierto, disonancias que producen desconcierto o desasosiego, y la posibilidad de múltiples miradas sobre el mundo. Paralelamente, los recursos expresivos se "liberan": proliferan los ángulos aberrantes, las distorsiones de la imagen y el uso expresivo de la banda de sonido. Todo ello desemboca, de un modo o de otro, en la configuración de diversos ***desequilibrios*** en el mundo representado, desequilibrios que pueden no alcanzar restauración alguna.

Significativamente, a partir de estos ***nuevos filmes*** de finales de los 50, la *linealidad* temporal de los relatos tiende a desintegrarse. Por un lado, las estructuras temporales se complejizan, hasta llegar a la intrincada configuración de ***Rosaura a las diez***. Pero también, el ***tiempo heterogéneo de lo cotidiano*** adquiere una presencia cada vez mayor. Ahora la *vida cotidiana* se tiñe de un clima asfixiante para los *ricos*, y es un mundo de pequeñas acciones "*sin futuro*" para los *pobres*, pero en todos los casos se despliegan largos tiempos muertos en los que irrumpe *lo cotidiano en sí*. Ahora, los argumentos ya no aclaran el sentido del mundo sino que más bien lo "oscurecen". El *tiempo de la vida*, heterogéneo y elástico, establece situaciones sin explicación o sin sentido, y entonces también el *futuro* resulta mucho más incierto para los personajes.



Fin de fiesta, Leopoldo Torre Nilsson, 1959

Desde fines de la década del 50 la política retorna súbitamente al mundo de la representación con su peor cara. Con ***Fin de fiesta*** *el cine muestra dramáticamente (y en cierto modo anticipa) ciertos datos de la realidad política argentina: hay aquí corrupción, torturas y también "desaparecidos" por motivos políticos.*

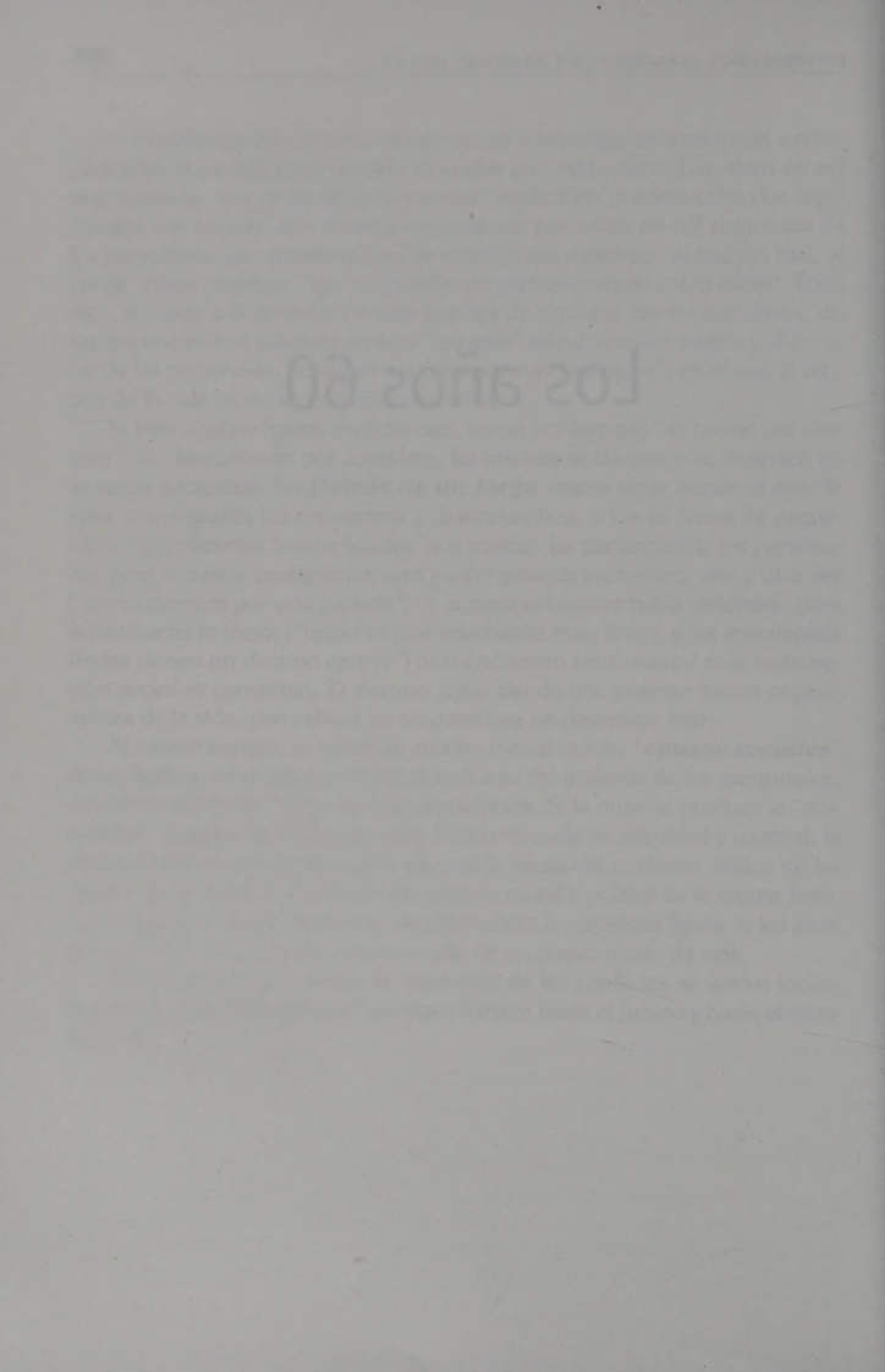
A medida que las *estructuras narrativas y topológicas* comienzan a complejizarse, el mundo representado se vuelve aún más *opaco*. Las *voces en off impersonales*, que en los filmes anteriores "explicaban" y enmarcaban los argumentos con certeza, son reemplazadas ahora por *voces en off subjetivas* de los personajes, que problematizan la relación del relato con el mundo real, al narrar "casos singulares" que van perdiendo pretensiones de universalidad. Todo esto, sumado a la articulación casi azarosa de distintos planos narrativos, en los que encuentros y desencuentros "casuales" estructuran los relatos y el devenir de los personajes, configura un universo más "inseguro", en el que el sentido de la vida ya no se impone con certeza.

Si bien algunas figuras tradicionales, como por ejemplo "*la fuerza del destino*", no desaparecen por completo, las mismas se diluyen o se invierten en su carga semántica. En ***Detrás de un largo muro*** sigue siendo el *azar* la clave que organiza los encuentros y desencuentros, a través ahora de pequeñas e insignificantes "*casualidades*"que marcan las peripecias de los personajes, pero la pareja protagónica verá postergarse su encuentro, una y otra vez ("*como siempre por una pavada*"). Y aunque el hombre había vaticinado para la muchacha lo mejor ("*usted es una muchacha muy linda, y las muchachas lindas tienen un destino aparte*") ni el encuentro *sentimental* ni la restauración *social* se concretan. El *destino* sigue siendo una potente fuerza organizadora de la vida, pero ahora ya no garantiza un desenlace feliz.

Al mismo tiempo, se subrayan mucho más ahora las "***causas sociales***" de los hechos: es el entorno social el causante del malestar de los *marginales*, y también del de los "*oligarcas*" en decadencia. Si la *miseria* produce la "animalidad" ingenua de los *marginales* (con su secuela de iniquidad y muerte), la *ambigüedad moral* de las clases altas es la causa del *malestar* crítico de las jóvenes generaciones. Junto a la decadencia moral y política de la misma *familia*, un *entorno social* decadente produce ahora la novedosa figura de los *jóvenes rebeldes*, en búsqueda desesperada de un nuevo modo de vida.

En el mismo movimiento, la resolución de los conflictos se vuelve incierta y se desplaza "hacia afuera" del texto fílmico: hacia el *futuro* y hacia el mundo "real".

Los años 60



El mundo en los años 60

Una nueva figura surge a la vida política en el año **1960**: John Fitzgerald Kennedy, que con 43 años de edad gana las elecciones presidenciales en los Estados Unidos. Ese año comienza también el bloqueo estadounidense a Cuba.

Grandes invenciones, que cambiarán la vida a millones de personas: la pastilla anticonceptiva, el rayo láser, el marcapasos y la vacuna Sabin oral. Se inaugura la nueva capital de Brasil, Brasilia, mientras el mundo baila al ritmo del twist, con el popular Chubby Checker.

Un año complicado en la Argentina, con muchas huelgas, represión instrumentada a través del plan Conintes, intervención a la provincia de Córdoba y varios planteos militares. Visita el país el presidente estadounidense Eisenhower, el ex presidente Perón continua su exilio en España, mientras que el criminal de guerra nazi Adolph Eichmann es secuestrado por comandos israelíes, vulnerando la soberanía argentina.

El censo poblacional indica que el país tiene ya 20.500.000 habitantes.

En **1961** el soviético Yuri Gagarin, primer "cosmonauta", da tres vueltas a la Tierra en una hora y media. Tiempo después los Estados Unidos envían a su primer hombre al espacio: Alan Shepard.

El Gobierno de Kennedy crea la Alianza para el Progreso, con medidas de ayuda económica para América latina que pretenden neutralizar la influencia comunista. La invasión a Cuba es rechazada en la Bahía de Cochinos por el gobierno de Fidel Castro.

Se construye el Muro de Berlín, de 48 kilómetros de extensión, que materializa la idea de la "cortina de hierro" que separa a los dos bloques antagónicos. El papa Juan XXIII define en una encíclica la doctrina social de la Iglesia Católica.

El Gobierno de Frondizi intenta infructuosamente mediar entre los Estados Unidos y Cuba. En medio de una gran huelga ferroviaria, alta inflación y caída de las reservas renuncia el ministro de Economía Alvaro Alsogaray. El viejo dirigente socialista Alfredo Palacios es electo senador por la Capital Federal.

1962 es un año que encuentra al mundo al borde de la catástrofe, a raíz la crisis desatada por la instalación de misiles soviéticos en Cuba. Los Estados Unidos amenazan con terribles represalias y el gobierno de Khruschev ordena su retiro. Cuba es expulsada de la Organización de Estados Americanos, mientras que Argelia logra su independencia de Francia, tras siete años de guerra y más de un millón de muertos.

El Concilio Vaticano II moderniza a la Iglesia Católica; entre otros cambios, ya no es obligatorio oficiar la misa íntegramente en latín.

En setiembre aparece el primer simple de The Beatles, y la A&T lanza el Telstar, el primer satélite de comunicaciones, que permite emitir señales de televisión desde otros continentes.

Después del triunfo del peronismo en cinco distritos, incluyendo la provincia de Buenos Aires, Frondizi declara la intervención de estas provincias, pero a los once días el Presidente es derrocado, como broche final a la debilidad estructural de su Gobierno.

Asume José María Guido, presidente del Senado, un títere de los militares. Se anulan las elecciones, se disuelve el Congreso y se intervienen todas las provincias, aunque se mantiene la promesa de elecciones presidenciales. El peso se devalúa en un 50%, y con Alvaro Alsogaray nuevamente como ministro de Economía comienzan a pagarse los sueldos estatales con bonos, los recordados "9 de Julio".

Surgen dos bandos en el Ejército: los " azules" (partidarios de una salida electoral con proscripciones) y los colorados (los viejos "gorilas" furiosamente antiperonistas). Los dos bandos llegan a enfrentarse militarmente, con el triunfo de los azules y el surgimiento de un nuevo caudillo militar, el general Juan Carlos Onganía.

El 22 de noviembre de **1963** es asesinado el presidente estadounidense John Kennedy, en circunstancias todavía no del todo aclaradas. Es éste un año de cambios profundos, en el que se avanza en la integración racial en los EUA, se firma el primer tratado de limitación nuclear y se profundizan los diferendos entre la Unión Soviética y China.

Muere el papa Juan XXIII, y lo sucede Pablo VI. La rusa Valentina Tereshkova pasa a la historia como la primera mujer astronauta.

En tortuosas y proscriptivas elecciones el radical Arturo Illia vence el 7 de julio con apenas un 22% de los votos. Con el peronismo proscripto, y llamando Perón a la abstención, los votos en blanco alcanzan el millón y medio.

Causa impacto la aparición de la novela "Rayuela" de Julio Cortázar, y la edición de "La misa criolla", interpretada por Los Fronterizos. En Florida 940 se inaugura el Instituto Di Tella, con fondos de la empresa nacional del mismo nombre, fabricantes de automóviles y heladeras. Allí habría de desarrollarse una importante actividad de difusión y experimentación artística durante años.

En **1964**, el acontecimiento de mayor impacto internacional es la intervención de los Estados Unidos de América en Vietnam. A lo largo de la guerra habrán de participar más de 500.000 soldados estadounidenses, y se lanzarán más bombas sobre el país asiático que los aliados durante toda la Segunda Guerra Mundial.

Ese año se obtienen las primeras fotos de la superficie de la Luna, y nace una estrella en el mundo del box: Cassius Clay, campeón de todos los pesos, al derrotar a Sonny Liston.

En América latina proliferan los golpes militares: es derrocado el presidente Paz Estenssoro en Bolivia, y en Brasil el presidente João Goulart, iniciando el general Castelo Branco una dictadura que perdurará 25 años.

En la Argentina aumenta el producto bruto interno un 8% y el salario real un 10%, al tiempo que se dicta la ley de salario mínimo, vital y móvil. No obstante, crece la oposición popular al gobierno, en medio de ocupaciones de fábricas, con retención de directivos. El regreso al país del general Perón resulta frustrado, al ser devuelto su avión a España cuando se encontraba en el Brasil.

Ya en **1965** comienzan las primeras manifestaciones masivas en contra de la guerra de Vietnam, y es asesinado el líder negro Malcolm X. También los Estados Unidos de América despliegan sus marines en América latina, contribuyendo al golpe de Estado en la República Dominicana.

Empieza a conocerse una nueva droga sintética, el LSD, iniciando la cultura "psicodélica". Gran impacto causa la utilización de la minifalda, mientras en Inglaterra se impone un nuevo reinado musical: The Rolling Stones.

Hazañas en el Polo Sur, con dos expediciones: el vicecomodoro Mario Olezza lo sobrevuela, y el coronel Jorge Leal planta la bandera argentina, tras un viaje de 45 días y 1100 kilómetros.

1966 es un año de grandes convulsiones, muertes y movilizaciones populares en Asia. En China comienza la "revolución cultural", controvertida decisión política de Mao Tse Tung para desmantelar el "revisionismo" procapitalista de algunos dirigentes; se estima que como consecuencia de ella mueren 400.000 personas.

En Indonesia es derrocado el presidente Sukarno, líder de la independencia nacional en 1945, convertido en dictador a partir de 1956. En los últimos tramos de su gobierno se estima que son asesinados cerca de 300.000 partidarios de los comunistas.

En la República Argentina hay un nuevo golpe militar: el 29 de mayo las Fuerzas Armadas derrocan al doctor Illia, imponiendo al general retirado Juan Carlos Onganía como presidente. La dictadura establece un "Estatuto de la Revolución Argentina" como norma legal superior (incluso encima de Constitución Nacional), disuelve el Congreso, interviene a todas las provincias y prohibe toda forma de actividad política. Se suprime también la autonomía universitaria, con una feroz represión conocida como "la noche de los bastones largos", que inicia un éxodo de miles de los más importantes profesores universitarios. El grupo de intelectuales que había creado EUDEBA pasa a la función privada, fundando el Centro Editor de América Latina, que publicará durante años cientos de libros y fascículos de infrecuente calidad y a precios accesibles.

En la ciudad de Buenos Aires, mientras la Avenida 9 de Julio avanza hacia el norte, son sacados de circulación los trolebuses.

En **1967** la Encíclica Populorum Progressio causa gran revuelo entre los sectores más conservadores de la Iglesia Católica, debido a su fuerte contenido social. Ese mismo año el cirujano sudafricano Christian Barnard realiza el primer transplante de corazón. La paciente fallece 18 días después.

En el Medio Oriente se produce la Guerra de los Seis Días, un corto enfrentamiento bélico en el que Israel derrota a Egipto y Jordania y comienza a ocupar la franja de Gaza, la península del Sinaí y las Alturas del Golán.

En Bolivia, el líder guerrillero Ernesto "Che" Guevara es tomado prisionero por el ejército y fusilado. El intento de propagar la revolución socialista a través de la guerrilla rural resulta infructuoso, aunque años más tarde otros grupos volverán a intentarlo en varios países.

En la Argentina el ministro Krieger Vasena devalúa el peso un 40%, suspende las convenciones colectivas de trabajo y otorga aumentos salariales, aunque los congela hasta fines de 1968, en un intento de estabilizar la economía. Con fuertes préstamos internacionales, el plan cuenta con el apoyo de las orga-

nizaciones empresariales. Se da inicio a una serie de grandes obras públicas: el túnel subfluvial Santa Fe-Paraná, la represa del Chocón-Cerros Colorados y la estación satelital de Balcarce.

1968 resulta un año pletórico de acontecimientos. Desde las movilizaciones de estudiantes y obreros franceses, con gran repercusión en los cambios culturales de la época, conocida como el "Mayo Francés", hasta los asesinatos del líder pacifista Martin Luther King y del candidato a presidente de los Estados Unidos, Robert Kennedy, hermano menor del ex presidente John Kennedy.

En Checoslovaquia los profundos cambios implementados (conocidos como "la primavera de Praga") son sofocados por la intervención de los tanques soviéticos acompañados por los integrantes del Pacto de Varsovia. En México causa conmoción la matanza de estudiantes en la plaza Tlatelolco, y en Perú el presidente Belaúnde Terry es derrocado por un golpe de estado y reemplazado por el general nacionalista Velazco Alvarado.

Comparativamente más calmo resulta el panorama argentino durante ese año. Se divide la Confederación General del Trabajo, con la creación de la combativa CGT de los Argentinos, liderada entre otros por el obrero gráfico Raimundo Ongaro.

Se crea el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y comienza la construcción de la central atómica de Atucha.

Un club modesto, Estudiantes de La Plata, dirigido por Osvaldo Zubeldía, obtiene la Copa Libertadores de América y la Intercontinental, derrotando al Manchester United.

Y Nicolino Locche, "el intocable", obtiene el título mundial de boxeo de la categoría welter junior, derrotando a Paul Fuji. En el mismo año se autoriza en la Argentina la separación matrimonial.

El 21 de julio de **1969**, con la llegada de la Apolo XI comandada por Neil Armstrong, Edwin Aldrin y Mike Collins, el hombre pisa por primera vez la Luna, hecho que parecía abrir un camino de progresos sin obstáculos para la humanidad.

Ese mismo año Richard Nixon asume la presidencia de los Estados Unidos y Charles De Gaulle, luego de ganar un plebiscito, renuncia a la presidencia de Francia. La Alianza para el Progreso deja de existir sin pena ni gloria, y en medio de las grandes protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam, el festival de música de Woodstock convoca a multitudes de jóvenes.

En la Argentina, el acontecimiento político más importante del año es el levantamiento obrero y estudiantil conocido como el "Cordobazo", en el mes de mayo, que deja al gobierno de Onganía al borde el colapso. También en Rosario y en Cipolletti se producen puebladas en contra de la dictadura. Es asesinado el líder del poderoso sindicato metalúrgico, Augusto Timoteo Vandor. El gobierno interviene la CGT y disuelve a la CGT de los Argentinos.

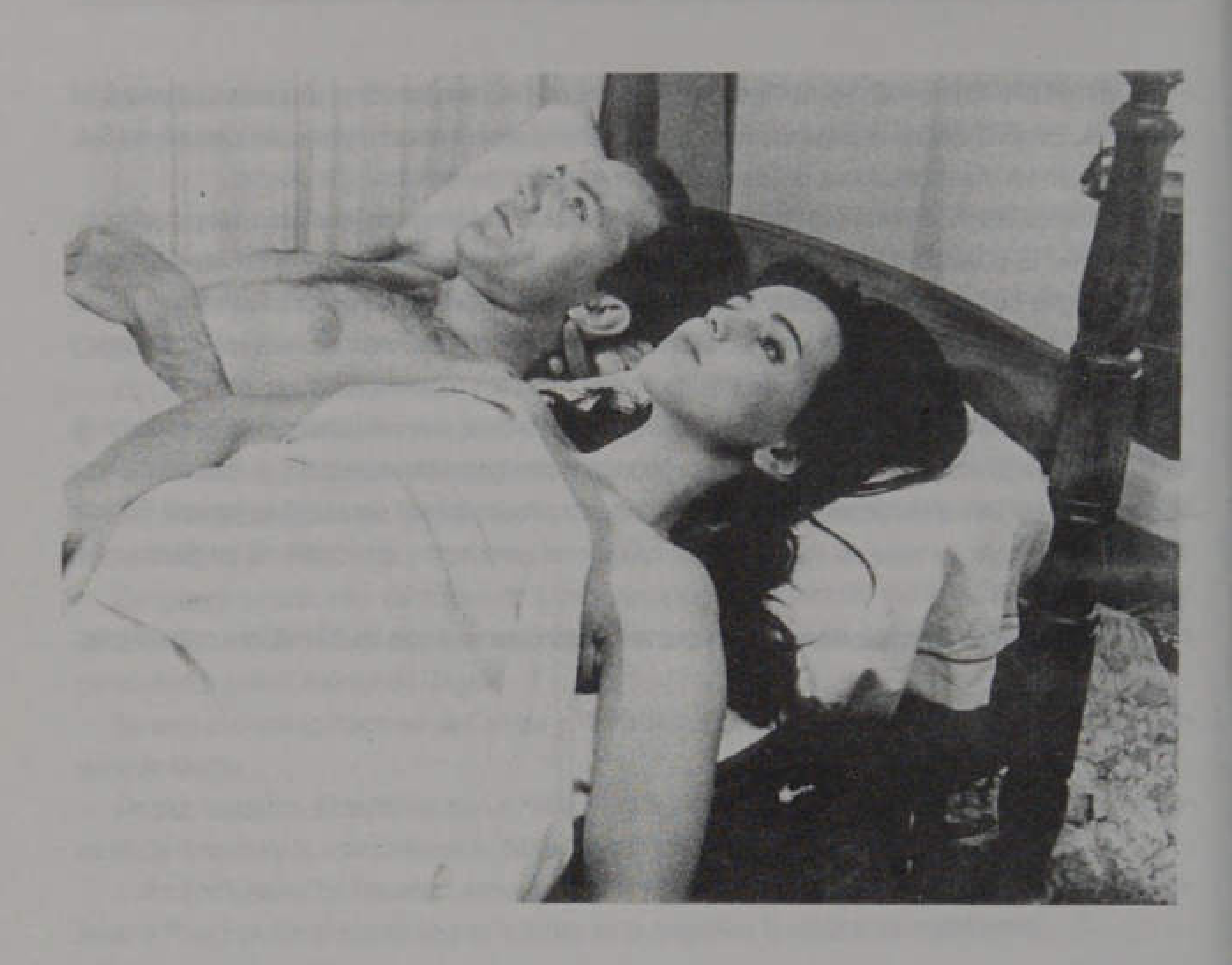
Un nuevo signo monetario, el "peso ley 18.188", reemplaza al tradicional peso, con dos ceros menos (1 "peso ley" equivalía a 100 pesos). Las grandes obras de infraestructura de los años sesenta se expresan durante 1969 con la inauguración del túnel subfluvial Santa Fe-Paraná y la antena satelital de Balcarce, que permite la emisión de señales televisivas desde y hacia casi todo el mundo.

Durante **1970** se intensifica el conflicto en el sudeste asiático: es derrocado el príncipe Sihanouk en Camboya, Estados Unidos impulsa la mayor ayuda militar y económica al régimen de Vietnam del Sur, y recrudecen las manifestaciones de los estudiantes estadounidenses contra la guerra.

En América latina conmueve el triunfo del socialista Salvador Allende en las elecciones presidenciales de Chile. El gobierno de Allende propone nacionalizar la minería, la banca y la industria, sin cambiar las reglas de juego democráticas. Ese año mueren dos políticos de decisiva influencia durante el siglo: el ex presidente francés Charles De Gaulle y el general egipcio Gamal Abdal Nasser. Jóvenes y talentosos, también mueren dos estrellas del rock: Jimi Hendrix y Janis Joplin.

En la Argentina continúa la escalada de violencia, y entre otros son asesinados el ex presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu (por el todavía poco conocido grupo Montoneros) y el sindicalista José Alonso. El 8 de julio el presidente Onganía es destituido y reemplazado por el ignoto general Roberto Marcelo Levingston. La Hora del Pueblo, conformada por el peronismo y el radicalismo, comienza a exigir elecciones.

Ese año el censo de población nos indica que la Argentina ya superaba los 23 millones de habitantes.



Los años 60

Los jóvenes viejos, Kuhn, 1962

Entre el malestar social y el optimismo remanente

El "nuevo cine"

Marta Zatonyi define en su ***Estética***[131] dos posibilidades de representación del mundo, según el análisis de diversos aspectos formales y de contenido: la modalidad clásica y la "anticlásica". Mientras en los momentos históricos de "auge" o estabilidad tendería a preponderar la modalidad *clásica*, en aquellos caracterizados por la crisis o la decadencia surgirían modos de representación *anticlásicos*, caracterizados por una mirada individual, subjetiva, particular, en la que prevalece el descreimiento en los valores tradicionales. Se descree, en estos casos, de que la sociedad pueda generar los cambios necesarios para regenerarse: "*mientras en los tiempos caracterizables como vertiente «clásica» el hombre deposita su fe prácticamente sin condiciones en el proyecto social, en las épocas de la vertiente «anticlásica», el hombre se llena con dudas, con ansiedad, no reconoce la tutela de la sociedad, y se refugia en los pequeños e individuales actos*".[132] Esta mirada individual puede en ciertos casos llevar a los personajes a la evasión, a la negación del mundo que los rodea, y los sentimientos que prevalecen son la angustia, la inseguridad y la incertidumbre.

En estos términos, el ***nuevo cine*** que irrumpe en los años 60 es un "movimiento" netamente anticlásico, por varios motivos. La primera película del período, ***El negoción***, que en clave satírica trata el problema de la corrupción económica y social en "*un imaginario país latinoamericano*", comienza ya a subvertir las convenciones para darles un sentido nuevo. La *voz en off*, que el cine tradicional usó hasta el cansancio como "garantía de verdad", sirve ahora para poner en duda la voz ejemplar de la legitimación o burlarse del *melodrama*. A partir de aquí, las búsquedas expresivas y de significación serán una constante que otorgará al cine una notable renovación.

[131] Zatonyi, Marta, "Las dos vertientes" en ***Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido***, Buenos Aires, CP67 Editorial, 1990.
[132] Zatonyi, op. cit., pág. 116.

El *nuevo cine* es, por lo mismo, un *cine de autor*, que "firma" sus obras buscando poner de relieve su visión personal, un cine de *tesis*, de opinión y de discurso, centrado en la *denuncia* del ***malestar social***. Se trata, en verdad, de un fenómeno que excede las fronteras nacionales. Según Aumont, "*desde la década del 60, con la valorización (sobre todo en Europa) del concepto de autor, se ha visto cada vez a más cineastas imponerse por una enunciación personal, firmando de alguna manera sus filmes con algunas señales más o menos ostentosas y arbitrarias de esta enunciación que les caracteriza*".[133]

En las películas de la "***generación del 60***" argentina es común encontrar la inscripción de ciertas "huellas" de la enunciación cinematográfica, que indican que se trata de un discurso personal sobre el mundo, y no de un "pedazo de realidad". Se produce así un efecto de *distanciamiento*, que termina con la transparencia del *relato* y la supuesta autonomía de la *historia*. Varias películas de esta época (***Tiro de gracia***, ***Pajarito Gómez***, ***Los jóvenes viejos***, entre otras) se "presentan" a sí mismas con pequeños "prólogos", anteriores a los títulos, en los que se hace evidente que lo que se va a ver es una historia que "alguien está armando". En ***Pajarito Gómez*** queda claro que este "alguien" cuenta la historia a su antojo, e incluso se permite hacer comentarios sobre ella: en la secuencia en que *Pajarito* cuenta su vida en un *reportaje radial*, y la cámara muestra imágenes de su pasada infancia, estas imágenes se "rebobinan" a toda velocidad cuando la *periodista* sugiere que "algunas cosas no conviene decirlas".

También el prólogo de ***Los jóvenes viejos*** presenta una escena de corte autorreferencial, donde el protagonista (aspirante a *director de cine*), caminando con sus amigos por la calle dice: "*hoy es una noche donde quisiera tener mucha guita para filmar. ¿Qué? Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros [...] qué aburrido...*".

Similar función de *distanciamiento* se logra a veces con ciertos recursos de *actuación*, tales como las "miradas a cámara" que abren el espacio de la representación hacia el espectador, a la manera "brechtiana", y que apelan a la reflexión haciendo ostensibles ciertos rasgos que devienen sociales (*gestus*).[134] Por ejemplo, en el final de ***Pajarito Gómez***, cuando el entierro de *Pajarito* se convierte en una buena jugada de marketing, *Bibiana* sale espantada del lugar y, casi como en una revelación, grita su desesperación *a cámara*. También en ***Los inundados***, película de un "neorrealismo paródico", el *jefe de estación* de ferrocarril mira a cámara para hacer un comentario, cuando desde la cen-

[133] Jacques Aumont y otros: ***Estética del cine***, Buenos Aires, Paidós, 1997, pág 287.
[134] Sobre el concepto de *gestus social* ver Jacques Deusché: ***La técnica teatral de Bertold Brecht***, Barcelona, Oikos-tan, 1966.

tral le dicen que ese vagón "no existe" ("... *ah, que no existe administrativamente, pero que existe...*").

Pero este *distanciamiento* no es sólo una cuestión de estilo, ya que opera también como una suerte de advertencia, de llamado a la reflexión sobre el carácter de *representación* subjetiva de la verdad, de su status de "ficción entre ficciones".

En esta nueva autorreferencialidad, no hay ya *artistas populares que se consagran* frente a su público, sino en cambio "*gente de cine*" (o "*que ve cine*"). Las nuevas ideas que se proponen van bien de la mano con el medio cinematográfico, y la homologación del "autor" con la figura del *intelectual* es constante: en ***Los jóvenes viejos*** está el joven lleno de ideas que no puede expresar su talento y sus opiniones ("*usted es demasiado joven y rebelde*"), en ***Tres veces Ana*** el *intelectual* de la *redacción* (que casualmente conoce y habla de *cine*), verdadero portador de la *tesis* de la película que los demás personajes no quieren escuchar ("*la verdad es venenosa y a todos nos duele que nos la quieran hacer tragar de prepo, después de todo es más saludable vivir con mentiras*").

Se pone en marcha así un nuevo "*realismo*", en el que abundan las pequeñas acciones, a veces secundarias o intrascendentes, acciones que suceden "porque sí", sin claras asignaciones de sentido. La imagen, como la realidad que representa, se torna dispersiva y lacunar, sin una verdadera conexión de los acontecimientos, poniendo en crisis, entre otras cosas, el concepto mismo de *acción*.

En este *nuevo cine*, el sujeto ha perdido el confort y las seguridades sobre el mundo, y se reconoce ahora *fragmentado*, en un universo que se ha vuelto ambiguo y complejo.

Los personajes, en este debilitamiento de la acción, parecen perdidos, "*vagabundean*", no saben qué hacer con una *cotidianeidad* que se torna cada vez más azarosa y angustiante. Así, la protagonista de ***Breve cielo***, *Delia* (Ana María Picchio), camina sola por la ciudad sin saber adónde ir, cambiando de meta según a quién encuentre, o según dónde duerma. Lo mismo sucede con los personajes de ***Los jóvenes viejos*** ("*¿qué vamos a hacer esta noche?/ Nada, vamos al cine/ ¿Otra vez? Qué aburrido.*"), que *deambulan* por la ciudad y finalmente deciden viajar a *Mar del Plata*, donde se pierden en largas caminatas por la playa sin sentido. También hay largos "vagabundeos" en ***Crónica de un niño solo*** y en ***Los inundados***, aunque en estos casos los motivos se fundan en la *marginación social* de los personajes, que los deja "sin futuro".

En el ámbito de la historia del cine, esta *intención realista* remite a dos conocidas tendencias: el *Neorrealismo* italiano y la *Nouvelle Vague* francesa. Pero cuando la *generación del 60* es tildada de afrancesada o europeizante, Manuel Antín responde que "*eso es una simplificación, porque esas cosas ocurren en todo el mundo y al mismo tiempo por una cuestión generacional, y ocurrieron en la Argentina al mismo tiempo que en Europa. Yo soy*

la experiencia viva de lo que digo, porque en ninguna de mis películas existió conocimiento previo de películas francesas".

Simón Feldman, otro cineasta de la generación, dice por su lado que "*cuando Antín filmó su primera película —**La cifra impar**— inspirada en el cuento de Cortázar «Cartas a mamá», lo acusaron de europeizante, cuando el tema y la forma en que fue escrito por Cortázar y filmado por Antín, es bien nuestro. **Crónica de un niño solo, Alias Gardelito, Los inundados, El negoción**, nada tienen de afrancesados ni europeizantes*".[135]

David Kohon opina al respecto que "*la problemática de nuestra época pasaba por encima de fronteras y oceános. La eclosión del 60 —en las artes y en la vida— fue simultánea en muchos países del mundo. Seguramente la rebeldía de un joven argentino no respondía a las mismas causas visibles que les de un joven francés, pero en lo profundo latía la misma insatisfacción [...] En el cine, las rupturas en la forma y hasta en el tratamiento del instrumental también se dieron simultáneamente, no por influencia o copia sino por el agotamiento de determinadas maneras de sentir y de mirar. Pero nuestras películas no eran, no podían ser más argentinas*".[136]

La corriente cinematográfica más cercana al *neorrealismo* se vincula, en la Argentina, con las corrientes teatrales en boga en el período (*realismo reflexivo*), no sólo en las temáticas sino también a partir del hecho de que el *nuevo cine* apelaba también a los jóvenes actores. Se propone aquí una verosimilitud basada en la trivialidad deliberada, y se ahonda en los conflictos de la clase media. Los personajes son generalmente hombres mediocres o antihéroes, emergentes de la sociedad en situaciones *cotidianas*. Entre los directores cercanos a esta corriente "*neorrealista*" podemos situar a Martínez Suárez, Birri, Dawi, Favio, Murúa, con películas como ***Los inundados***, ***Crónica de un niño solo***, ***Shunko***, ***Alias Gardelito***. Hay que decir, también, que este *cine social* tributa lejanamente al de Hugo del Carril, Demare o Soffici.

En cuanto a la vertiente "influenciada" por la *nouvelle vague*, el ejemplo más acabado puede encontrarse en las películas de Manuel Antín, donde las concordancias se hacen cada vez más evidentes. Considerado un director esteticista e intelectual, la obra de Antín ha sido definida como "*... un cine de expresión, con relatos cinematográficos ambiguos y complejos. De acuerdo con el planteo cortazariano y las propuestas de la nouvelle vague, Antín diseña relatos que evidencian diferentes dimensiones de la realidad y problematizan la forma de concebir el tiempo y las imágenes.*"[137]

[135] Fernando Ferreira: ***Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino***, Buenos Aires, Corregidor, 1995, pág. 83.
[136] Ibidem, pág.100.

Sin embargo, como dijimos, el mismo Antín ha intentado negar la supuesta "influencia" de la *nouvelle vague* sobre su cine, reconociendo sin embargo la existencia de una mirada común: "*algunas películas mías, por ejemplo* ***La cifra impar*** *no tiene otra coincidencia con el cine francés de esa época que el origen literario, y el origen literario era el mismo, era Cortázar, y Cortázar hacía una literatura objetivista, los tiempos estaban truncos, cortados y desordenados*".[138]

Aquí, las causas del *malestar* no son sociales, sino que remiten a condicionamientos psíquicos que ponen en evidencia un universo fragmentado. El "nuevo realismo", en estos casos, apunta más bien a una nueva mirada sobre las relaciones interpersonales, que se presentan ahora tremendamente complejizadas. Para indagar en estas nuevas "realidades", en todos los casos, el cine de la *Generación del 60* ha apelado a un renovado arsenal de recursos estéticos, narrativos y argumentativos.

La renovación estética de la "generación del 60"

En aras de la *representación* eficiente de un mundo que se ha vuelto inestable, y de una *vida cotidiana* impregnada de un profundo *malestar*, el *nuevo cine* apela como una constante expresiva a la ***liberación de la cámara***, que ahora se muestra "nerviosa" y desestabilizada. Por ejemplo, con el objeto de construir imágenes psíquicas u oníricas y representar capas de la memoria que se han vuelto borrosas, hay en ***Tres veces Ana*** (Kohon, 1961) una notable presencia de *planos* atípicos y extrañas *angulaciones de cámara*. Estos recursos convierten a lo *cotidiano* en *extraordinario*, representando la inestabilidad exterior e interior, en escenas de corte surrealista. En una de ellas, la cámara toma a *Daniel* en "*picado*", mientras vuelve a la *pensión* después de haber bebido. Allí habla con la muchacha, en un extraño diálogo:

"—*¿Te llamás Ana, no?*
—*Sí, Ana.*
—*¿Qué mirás allá a lo lejos?*
—*Nada, no hay nada más allá de vos.*
—*¿Vamos al cine?*
—*Sí.*

[137] Clara Kriger y Alejandra Portela (comp.): ***Diccionario de realizadores. Cine latinoamericano I***, Buenos Aires, Del Jilguero, 1997, pág. 64.

[138] Fernando Ferreira: ***Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino***, Buenos Aires, Corregidor, 1995, pág. 79.

—*Dos plateas fila 15* (se sientan y simulan estar en el *cine*).
—*¡Uy, mirá el túnel del amor!*
— *Vamos*".

A partir de ese momento, en una suerte de compensación imaginaria, la escena sigue con los *movimientos de cámara* representando el "túnel", la locura del vértigo, el miedo y la angustia. Todo un arsenal de *recursos estéticos* se pone en juego para representar en la pantalla esta otra realidad que no es visible: *acercamientos bruscos, giros de la cámara, velocidad en el movimiento, planos oblicuos, paneos vertiginosos, iluminación expresionista.*

Esta nueva estética del "desequilibrio" es común en varias de las películas de Manuel Antín, donde la *cotidianeidad* se desliza hacia lo extra-cotidiano del mundo psíquico, la fantasía y la paranoia. El uso de la *cámara en mano* y el interés puesto en el *sonido* con sentido dramático, jugado en contrapunto con los diálogos y la imagen, construyen un mundo inquietante. En ***La cifra impar*** (1962) la memoria y la conciencia se mezclan en un juego de espejos y *falsos raccords*, con una *música* que acentúa la distorsión.

En verdad, la *nueva estética* impregna en mayor o menor grado a toda la filmografía de la *generación del 60*, en sus distintas variantes. En ***El centroforward murió al amanecer*** (René Mugica, 1961) el *malestar* del personaje ante un mundo que no comprende es representado mediante una *iluminación* y una *música* "tenebrosas", y con cierta violencia en los *movimientos de cámara*. En ***Tute cabrero*** (Jusid, 1968) y en ***El dependiente*** (Favio, 1969) para representar la complejidad de la realidad se apela a llamativos *contrapuntos* entre lo visual y lo sonoro.

En general, el *nuevo cine* propone interesantes composiciones del ***encuadre cinematográfico***, siempre con pretensiones "artísticas". Por ejemplo, ***Shunko*** (Murúa, 1960) y ***Crónica de un niño solo*** (Favio, 1965), dos películas más cercanas al "realismo social", presentan escenas de encuadres muy cuidados y refinada composición. En ***Tiro de gracia*** (Becher, 1969), en la que abundan los *falsos raccords* y los planos "raros" para representar ese mundo confuso de la *juventud*, hay también un cuidado criterio de *encuadre y composición*, con un novedoso sentido dramático y estético. Al final de la película, el protagonista (*Daniel*) se va del *bar* después de haber hablado con el *Barba* sobre la muerte de un *amigo*, en una especie de reflexión sobre su vida. La cámara lo toma en *primer plano*, que luego se torna en *primerísimo primer plano*, el que a su vez se va convirtiendo en un dibujo que termina congelado como un retrato. Se trata, en efecto, de un "retrato de época" o generacional, que completa su significación con el tema musical electrónico ("*mírenme, estoy en el infierno*").

Incluso en ***La hora de los hornos*** (Solanas,1969), la última película de la década y la más nítidamente política, los recursos visuales de *encuadre y com-*

ANA

WALTER VIDARTE
LUIS MEDINA CASTRO
ALBERTO ARGIBAY
Tres verdades diferentes ...o una sola mentira?
Ana: MARIA VANER
y LAUTARO MURUA

"TRES VECES ANA"
PROHIBIDA MENORES 18 AÑOS

Productor: MARCELO SIMONETTI
Libro y Dirección: DAVID JOSE KOHON
Distribuida por: ARGENTINA SONO FILM

HOY ESTRENO
AMBASSADOR
GENERAL PAZ - FLORES - RIO DE LA PLATA
CUYO - CONSTITUCION - PALACIO DEL CINE
MAJESTIC - GRAN LINIERS - ACHAVAL (MORON)



Tres veces Ana, Kohon, 1961

La juventud como grupo social es el gran protagonista del "nuevo cine" de los años 60. Con la familia en crisis, los jóvenes quedan atrapados en un malestar que muchas veces los lleva a deambular sin rumbo por la vida.

posición tienen un notable valor, pero ahora puestos al servicio de una *argumentación* que llama a la rebeldía y la acción militante.

Las ***secuencias de montaje***, por su parte, toman ahora un vuelo expresivo inédito. En ***El televisor*** (Fernández Jurado, 1960) hay varias de ellas, como la de la manifestación en la plaza, montada en clave satírica, que intercala a modo de comentario *planos* significativos de las esculturas con los rostros de los manifestantes. Y también la larga *secuencia* metafórica del sueño de *Alberto*, en la que se suceden sobre un fondo blanco infinito una serie de acciones desopilantes: la *Policía* se lleva detenido a un gaucho por "*estar disfrazado de gaucho*", luego pasa un "cowboy" sin ser molestado, el hijo de *Alberto* remeda a un vaquero y cae muerto por la "*balacera*", toda la *familia* mira la *televisión* en estado de alineación, el aparato de TV "cobra vida" moviendo sus antenas, y cosas por el estilo, en una divertida secuencia onírica de tono satírico.

Aun en los filmes más "moderados" del *nuevo cine* es notoria la utilización de audaces recursos tales como los *falsos raccords*, que establecen dramáticamente las características del mundo interno de los personajes. En ***Los de la mesa diez*** (Feldman, 1960) vemos a la protagonista recostada en su cuarto, pensando en un hombre, y al mirar fuera de campo, en "*raccord de mirada*", él aparece en la misma situación, también "pensando en ella". La construcción del espacio, en estos casos, está supeditada a la fuerza psicológica de los personajes, ya que ellos no están en el mismo lugar físico, pero sí mental. Otros ejemplos de "*falso raccord*" podemos encontrarlos en ***Tres veces Ana*** (*Daniel* trabaja en el diario y entra en un mundo de ensoñación, que en primera instancia parece ser la realidad que lo rodea), y en ***El romance del Aniceto y la Francisca*** (*Aniceto* mira desde su cama la puerta de la casa de la *Francisca*, que está lejos de allí). El uso expresivo de este procedimiento intenta dar cuenta del carácter de realidad del mundo psíquico de los personajes, a través de la *representación* de sus *miradas interiores*.

Sin embargo, pese al arsenal de recursos utilizados para hacer visibles los distintos aspectos que se esconden por debajo de la aparente realidad, se trata de un cine que en el fondo sigue teniendo "*intenciones realistas*". Lo *cotidiano* se muestra en el *nuevo cine* en toda su complejidad y las *puestas en escena* intentan captar ciertos indicios de realidad reconocibles y palpables, sobre la base de un estilo de actuación influenciado por las nuevas corrientes en boga del arte escénico, que siguen los postulados de Stanislavsky. El *mundo de lo cotidiano*, oscuro, amenazador y a veces sin sentido, intenta sin embargo ser mostrado "tal como es", aunque luego los relatos se deslizan hacia los mundos interiores de los personajes.

El descentramiento del sujeto y la crisis de sus valores se expresa a menudo en un trabajo de los relatos que pretende dar cuenta de la ***subjetividad del tiempo***. A menudo (como en ***Castigo al traidor***) el tiempo fragmentado y repetitivo le da forma a la vivencia del *malestar*, es una metáfora visual de lo "irresuelto". El *pasado* convive con el *presente* y se forja a través de él y con él, se trata de un único tiempo que aúna el *pasado* y el *presente*, en la *repetición* y la *continuidad*. Para sostener esta idea se usa el recurso del *falso raccord*, y el de la repetición de pequeñas acciones a modo de puntuación. Así, por ejemplo, el personaje entra a cuadro caminando, y acto seguido se repite la toma, y se repite todavía una vez más.

También en ***Circe***, los *juegos del tiempo* enlazan las capas del *pasado*, en una situación que siempre remite a un *presente* que no cambia, aunque cambien los actores en la superficie. *Rolo, Héctor* o *Mario* (los dos primeros ya muertos) cumplen siempre la misma función y son para *Delia* la misma víctima de su aguda histeria. Por eso, las escenas con los distintos personajes se repiten en *falsos raccords*. También aquí, la escena en que *Mario* sale de la casa de *Delia* y ella no lo quiere besar se repite tres veces seguidas.

En ***Intimidad en los parques*** el tiempo se entreteje *fragmentado*, ante el deseo y la imposibilidad del triángulo amoroso formado por *Teresa, Héctor* y *Mario*. La figura de la *mujer* es representada en su imposibilidad de acceder al *amor*, en un juego donde lo real y lo imaginario se complementan en una amalgama de *tiempos fragmentados*. Y en ***La cifra impar*** (también una adaptación de un cuento de Cortázar) los tiempos del *pasado* se tornan vívidos en un *presente* angustioso y mediatizado por él: "*Las cartas de mamá son siempre una alteración del tiempo, de una serie de cosas que yo establecí aquí para Laura y para mí*". El *pasado* es vivido como *presente*, pero el *presente* es infelicidad ("*¿de qué tenés miedo?, ladrones no hay y los fantasmas no abren, se filtran...*").

Con estos nuevos modos de representar el *tiempo*, el *nuevo cine* pulveriza la seguridad existencial del *modelo tradicional*, impregnando al mundo de la *vida cotidiana* de un sentido de profunda desazón y fatalidad.

La destrucción de la familia

Si, como se ha visto, ya en ciertos filmes de finales de los 50 se anticipaba un oscurecimiento del mundo familiar, en el *nuevo cine* de los 60 el *modelo de integración familiar* se quiebra por completo. Pronto quedará atrás la ingenua claridad de las figuras de las décadas pasadas, y un profundo ***malestar*** se instalará en el corazón de las relaciones familiares, en una opacidad vin-

cular que resulta irreductible. Hay dos tipos de *causas* para este *malestar*: las de orden *psicológico* (desentendimientos mutuos, traumas no resueltos, etc.), y los determinantes *económicos*, que la *familia* ahora no logrará superar. Es frecuente que ni siquiera se expliciten las causas del *malestar*: los personajes están mal en *familia* "porque están mal", y apenas son conscientes de su *malestar*. Surge con fuerza una nueva *argumentación*, que pretende mostrar la ***destrucción de los vínculos familiares***.

En este contexto, son varias las *figuras* del modelo anterior que se invierten por completo. Hay todavía personajes *solitarios* que buscan integrarse a la *familia*, pero ésta nunca los aceptará. Otras veces, la *familia* directamente ha desaparecido, como en **Los inconstantes** (Kuhn, 1963) en la que encontramos a *Bibiana*, una joven de dieciséis años que está sola, viviendo con un hombre mayor, y sin embargo a nadie parece importarle su paradero.

Los *problemas económicos* interfieren a menudo en los vínculos de las *familias* urbanas y suburbanas de *clase media*, pero no parecen hacer mella en los *pobres* del *interior*. En **Los inundados** (Birri, 1962), ***Shunko*** (Murúa, 1960) y en ***Palo y hueso*** (Sarquís, 1968), filmes de ciertas reminiscencias neorrealistas, los vínculos familiares no sólo no se ven afectados por la falta de *dinero*, sino que su ausencia parece contribuir a establecer *solidaridades* básicas en el grupo. En ***Palo y hueso*** el futuro incierto del padre convence a la joven pareja de volver a vivir con él, aunque ya habían decidido irse del lugar. En ***Shunko***, si bien la causa de la *destrucción familiar* es la indigencia que produce la muerte de niños (hay dos casos en el film), los vínculos familiares y comunitarios tienen el carácter de "cooperación ante la adversidad".

En la *ciudad*, por lo contrario, los *problemas económicos* son frecuentes y suelen vincularse con relaciones familiares insanas. En ***Breve cielo*** (Kohon, 1969) la protagonista peregrina sola por la gran *ciudad*, sin saber adónde ir, luego de fugarse de su casa para escapar de un ambiente enfermizo que ponía en peligro su integridad física y psíquica.[139] Y en ***Alias Gardelito*** (Murúa, 1961) nos encontramos con una *familia* sustituta en la que reina la miseria, y en la que los *problemas económicos* son presentados como la *causa* de la complicada personalidad del protagonista.

Otras veces, el *malestar* que invade a la *familia* es causado por otro tipo de condicionamientos, de orden *psicológico*, que toman la forma de oscuras fuerzas que retornan desde un pasado generalmente traumático. El paradigma de esta situación se establece en ***El reñidero*** (René Mugica, 1965), ambientada en un *Buenos Aires* antiguo, en la que una conflictiva *familia* arque-

[139] Cuando *Paco* (Fernández de Rosa) le pregunta a *Delia* el por qué de sus cicatrices en la muñeca, ella relata un intento de suicidio luego de una violación por parte de su padrastro, en estado de ebriedad.



Circe, Manuel Antín, 1964

La "generación del 60" irrumpe con una notable renovación estética, que afecta tanto a las formas como a los contenidos. Abundan ahora las situaciones inciertas y los tiempos muertos, en un mundo que se va tornando oscuro e incomprensible.

típica se enmascara de amor filial. El referente explícito es aquí *Electra*, y los patrones de sumisión del *hijo* a la figura de un *padre despótico*. Estas determinaciones inconscientes desembocarán en una devastadora tragedia familiar.

Manuel Antín es el *autor* que con mayor insistencia ha representado este tipo de oscuros condicionantes *psicológicos*, vinculados con fuerzas inconscientes, traumas y una "memoria que insiste desde el pasado". En ***La cifra impar*** los vínculos *familiares* en la pareja están rotos debido a ciertas vivencias del pasado y las "cartas de mamá", que hablan del hermano muerto como si no lo estuviera, representan ese pasado cubierto de culpa.[140] Estos "fantasmas" que retornan, filtrando en la *vida familiar* algo del ominoso mundo *extra-cotidiano* de los sueños y las visiones, harán imposible todo intento de felicidad. Tan vívido se torna el pasado en la vida de la pareja que hacia el final el mismo *Luis* dice: "*debiste poner un tercer cubierto en la mesa*". También en ***Castigo al traidor*** las *familias* tienen *secretos que las destruyen* y que dejan a los personajes encerrados y meditabundos. Aunque la *novia* del protagonista le advierte: "*no vamos a cargar con las historias de nuestros viejos*", el *pasado* está irremediable y fatalmente en medio de sus vidas.

En este panorama de devastación y *desintegración familiar*, una característica recurrente es la presencia de una ***doble moral***: hay generalmente en los grupos familiares dos discursos opuestos, irreductibles entre sí, aunque a menudo los personajes tratan de disimular esa contradicción. En ***Los de la mesa diez***, por ejemplo, cierta actitud progresista del *padre* con respecto al futuro de la *hija* se contradice con su intento de manipular sus elecciones amorosas. Y en ***El dependiente*** (Favio, 1969) los *Plasini* pretenden ser una familia ejemplar, que guarda recato ante toda manifestación y conducta. Sin embargo, veremos que esta rigidez es resultado de ciertos asuntos poco claros, tales como el ocultamiento de un hijo minusválido, y la "locura" de una madre que al parecer tuvo a este hijo de una relación extra marital. Ante tales "atrocidades", la *hija* clausura la vida social, negándose a salir a la calle para "que el pueblo no comente". La *moral burguesa*, con su tensión entre los valores que proclama y la real persecución de los mismos, se hace evidente en el cine de este período. Podría decirse incluso que para el *nuevo cine* esta *crítica* explícita a la doble moral de la clase media argentina resulta un objetivo central. ***La herencia*** (Alventosa, 1964) es tal vez el mejor ejemplo de representación de la *doble moral* en el seno de la *familia de clase media*, criticándola en tono de comedia. La *mesa fami-*

[140] Dice Luis: "*...vida estúpida la nuestra, ella y yo ninguno de los dos... las cartas de mamá que siempre traen algún tipo de perdón, pero ¿perdón de qué?*".

liar es ahora testigo de toda una serie de hipocresías: se despliega allí el discurso de la *tía Carlota*, quien se presenta como un ideal de austeridad y virtud pero encubre un pasado ligero, y también la liviandad del resto de la familia, que responde al discurso de la tía por interés. Luego del *matrimonio por conveniencia de la hija*, la *familia* no duda en incentivar a la joven *esposa* a cometer adulterio para quedar embarazada, y acceder así a la *herencia*. Ya instalados en la nueva *casa* (el deseado "*chalet*"), signo de su nuevo status social, se repite una vez más la frase que encubre la dudosa *moralidad* de la *familia*: "*estamos en un país democrático, cristiano y occidental*".

Alrededor de esta tipología de *familia* que ahora aparece atravesada de tensiones, todas las figuras del *modelo tradicional de representación* han entrado en crisis. La *mesa familiar*, que ya en algunas películas "pioneras" de los 50 (***El túnel***, 1952; ***Días de odio***, 1954; ***Marianela***, 1955; ***La casa del ángel***, 1957; ***Rosaura a las diez***, 1958) había empezado a dejar de ser el paradigma indiscutible de la *integración familiar*, resulta en los 60 un territorio devastado. Ahora, mientras se come en silencio y en un clima tenso, estallan en la *mesa* los *conflictos generacionales*, y aflora el malestar y la angustia por las *estrecheces económicas*.

En la *comedia* crítica ***El televisor*** la *mesa* reúne al comienzo a toda la *familia* en torno a su fuente de tallarines, pero la llegada a la casa del aparato de *televisión* trastorna todo el orden familiar. La "pantalla chica" hipnotiza de tal modo a los personajes que pronto nadie se ocupa de las rutinas hogareñas, y en el final el protagonista apenas rescata algo de comida enlatada para alimentarse.

En la misma película hay también imágenes de las *luces del centro*, cuando el matrimonio va al *cine*. Pero aquí, en un extraño rulo autorreferencial, los personajes van a ver nada menos que "*Tres veces Ana*", y alguien comenta con entusiasmo su impresión del "nuevo cine": "*qué bueno, no parece argentina*". En el *centro*, además de *cines y oficinistas*, hay ahora *manifestaciones políticas*, como la de los *jubilados* que reclaman el "*82 por ciento*" y la de los *estudiantes*, que coinciden en la *Plaza del Congreso* y que son reprimidas por la *Policía*.

En oposición al *centro*, vertiginoso y agresivo, se dejan ver ahora los nuevos *suburbios*, los **barrios de clase media**, poblados de *chalets* con jardín. En el final de ***El televisor***, el *barrio* entero sucumbirá a la alienante "hipnosis" producida por el recién llegado aparato de televisión. Y en una última novedad, los suburbios peligrosos del *crimen* se desplazan del *Bajo* o la *Ribera* hacia los barrios más alejados, descampados y con calles de tierra, donde el *abuelo* es víctima de un "secuestro" y un robo.

Los jóvenes "rebeldes"

Se ha dicho que la *generación del 60* "inventó" la ***juventud***, ya que por primera vez se le dio voz y cabida a sus intereses como grupo, haciéndola tema central y protagonista en muchos de sus filmes. La *juventud*, los *conflictos generacionales*, sus conductas, anhelos y modos de relación fueron representados frecuentemente en primer plano, en un cine que ubicó al joven en el centro de su universo, tanto en su crisis *familiar* como en el nuevo mundo conformado por sus *grupos de amigos*.

Los ejemplos abundan: en ***Los de la mesa diez*** la joven desafía la voluntad del *padre* y los mandatos familiares obsoletos, y busca sobrepasar las convenciones que impiden su historia de *amor*; en ***El reñidero*** el *hijo* joven (interpretado por Alfredo Alcón) vive un conflicto por los abismos que lo separan de ese *padre* con el que no comparte ningún tipo de acuerdo acerca del mundo; en ***El centroforward murió al amanecer*** el joven lucha por la libertad individual ante un mundo injusto y opresor.

También en ***Dar la cara*** (Martínez Suárez, 1962) los *hijos* reniegan de las ideas de los mayores: hay un joven que critica el carácter excesivamente comercial de su padre "*cineasta*" (y se propone hacer un tipo de *cine* diferente), otro que desdeña el premio como ciclista que el padre tanto ansía, y un tercero que siente haber defraudado a su *familia* al no llevar adelante su carrera como ellos esperaban. Son tres jóvenes de diferentes clases sociales e ideales distintos, recién salidos del servicio militar, retratados en el momento de tomar sus decisiones, en conflicto entre lo que son y lo que se espera de ellos. Pero los tres se *rebelan*, cada uno a su manera, frente a los mandatos familiares.

El crack (Martínez Suárez, 1961) muestra una *familia* en la que las generaciones no se entienden, y hay incluso un conflicto entre la *madre*, más joven, y el *padre* mayor. Los deseos e intereses generacionales son extraños e irreductibles entre sí. El sueño del *padre* es volver a *España* y comprar la tierra que trabajaba de chico, su estilo de vida es rígido, anticuado y basado en el sacrificio personal, en oposición al deseo del hijo, que quiere triunfar en el *fútbol*. En ***Pajarito Gómez*** (Kuhn, 1965) directamente la relación entre el ídolo y su *madre* es un invento, una construcción "ficticia" hecha sólo para la prensa. *Pajarito* no parece querer a su *madre*, con la que nada lo une, pero el periodismo necesita vender una imagen de los hijos "*rebeldes pero buenos*", en un intento de negar la brecha generacional.

En verdad, en la mayoría de las películas del *nuevo cine*, los *jóvenes* son representados intentando avanzar en contra de estructuras que los oprimen, ya sean mandatos familiares o personales (***La cifra impar***, ***Intimidad de***

los parques) o imposiciones sociales (**Palo y hueso**, **Crónica de un niño solo**, **El dependiente**). En todos los casos, la *rebeldía* no lleva a enfrentamientos agresivos contra las figuras de autoridad, salvo en el caso de algunas manifestaciones *universitarias* contra la *Policía*. La *rebeldía* es una actitud de vida que niega los modelos tradicionales de conducta, un intento de los *jóvenes* de encontrar una identidad propia, más allá de estructuras caducas. Pero al mismo tiempo esta nueva identidad no aparece, en un mundo que no comprende a estos jóvenes. Simplemente, el *nuevo cine* argumenta que "los valores han cambiado" y que la *juventud* es el portavoz de este cambio que, sin embargo, no alcanza a concretarse en la pantalla.

En varios filmes, la relación entre padres e hijos se presenta "desvitalizada": en todo caso, los padres esperan de los hijos una serie de ideales sociales que ya no tienen vigencia. En **Los jóvenes viejos** (Kuhn, 1962) los padres se despreocupan de estos hijos aburridos y desconcertados, y sólo esperan de ellos que alcancen ciertos logros sociales tales como "recibirse" o "casarse con seguridad". Como los *padres* se desentienden de los problemas subjetivos de los *jóvenes*, éstos buscarán el modo de escapar de la soledad y la falta de dirección en sus vidas. Su actitud *rebelde* consistirá en la búsqueda de cierta libertad y de una forma de vida distinta a la de los padres: se burlan de sus juegos de *canasta*, sus viajes a *París*, su necesidad de que estudien. Sin embargo, tampoco aquí esta *rebeldía* parece alcanzar los frutos deseados, y estos jóvenes se quedan siempre a mitad camino. Cuando el protagonista intenta compartir la vida con la chica de quien se enamoró, no encuentra *trabajo* ("*usted es muy joven y muy rebelde*"). A su vez, las *chicas ricas*, que se rebelan ante ciertas formalidades familiares anticuadas, no tendrán el coraje para elegir una vida diferente, y terminarán aceptando un *matrimonio por conveniencia*.

En **Tiro de gracia** (Becher, 1969) la *diferencia generacional* hace patente los distintos puntos de vista de un *padre* y un *hijo* acerca la libertad y el compromiso político. Conversando sobre el tema, el *padre* relata los acontecimientos de la *guerra civil española*, los simulacros de fusilamiento y el compromiso político asumido por él en su momento, y afirma que "*la libertad es responsabilidad*". Pero *Daniel*, el hijo, al igual que sus amigos es un *joven* que intenta vivir la vida a su manera, y en realidad no sabe bien qué es lo que quiere. Lucha y se rebela ante la figura de un padre por cuyo compromiso sigue teniendo cierta admiración, y esta ambigüedad lo deja en una encrucijada en la que no puede armar para sí una vida propia. Recién en el final, el relato propone una reflexión personal y un cambio de rumbo.

Los inconstantes (Kuhn, 1963) plantea la *rebelión* desde la búsqueda de sensaciones y experiencias nuevas, que finalmente tampoco parecen dar solución al *malestar* que experimentan los *jóvenes*. Los *jóvenes rebeldes* de los

60 se ubican en una situación de rechazo de lo instituido: ellos simplemente están disconformes, perdidos, molestos. Como dice el personaje *Ernesto* (Alberto Argibay), "*cada vez que tenés conciencia de ser, no entendés nada*".

Los *conflictos generacionales* afloran incluso en el mundo del *interior*, aunque adquieren allí otro carácter. En ***Palo y hueso***, por ejemplo, los *jóvenes* se rebelan contra la vida que los padres estipularon para ellos: *Domingo* no quiere terminar como su padre, que se emborracha todas las noches y lleva una vida malograda. Y *Rosita*, si bien al principio acepta las disposiciones del padre y se casa por dinero, enfrenta luego la situación y sigue su propia voluntad. Ambos *jóvenes* aspiran a otra vida, tienen otros planes para sí mismos, diferentes a lo que los *padres* decidieron para ellos.

En el mundo ciudadano, ante este panorama de *descomposición familiar*, los *jóvenes* van a refugiarse en una nueva instancia que ofrece la posibilidad de un grupo de pertenencia y lazos de igualdad: el mundo de los *amigos*. La *amistad indestructible entre varones* del modelo anterior dejará lugar ahora al **grupo de amigos jóvenes**, que se convierte en un verdadero personaje colectivo. La película ***Los jóvenes viejos*** se abre con un prólogo en donde un *grupo de amigos* camina por la calle, vagabundeando, "matando el tiempo". Las *chicas ricas* que conocen tampoco saben bien qué hacer: se toman vacaciones, fuman, se liman las uñas y se tiran en los sillones tratando de paliar el aburrimiento. Lo mismo sucede en ***Los inconstantes***: los *amigos* se reúnen en torno del *aburrimiento*, y se repiten frases como "*estoy aburrida*", "*a vos tampoco no te gusta nada*", "*a mí todo me parece repetido*".

Cuando la protagonista de ***Los jóvenes viejos*** decide separarse y empezar una nueva etapa de su vida se refugia en su *grupo de amigos*, a quienes une el ocio del aburrimiento y el sinsentido: en la playa, en una casilla, escuchan *jazz*, toman *vino*, fuman, bailan flamenco. El *grupo de amigos* es entonces un grupo a la deriva.

Este tipo de *grupo de amigos* no es sólo patrimonio de los hombres, ya que ahora varones y mujeres comparten el mismo *grupo* y sus conductas. La figura de la *amistad entre el hombre y la mujer*, tradicionalmente ambigua, se desliza ahora más claramente hacia el terreno de la **sexualidad**.

En ***Tiro de gracia***, *Daniel* y todos los amigos del *grupo* tienen relaciones con *La Negra*, prototipo de mujer libre y "*con las cosas claras*". Se trata de relaciones superficiales, planteadas entre los *amigos del ocio*, la música *jazz*, la bebida y la diversión. *Mario* (uno de los del grupo) declara que "*yo por un amigo me juego y le pido lo mismo a él*", pero se trata de una idealización que luego será revertida por completo, ya que el relato marcará claramente que se trata de un *grupo* formado por personas individualistas y poco interesadas en la suerte de los *amigos*. Cuando *El Barba* le dice a *Daniel* que

mataron a *Quique*, no parece importarle demasiado y sólo quiere ir al *bar* con los *amigos* ("*bueno, se murió. ¿Y qué querés que haga?*").

La otra variante que aparece frecuentemente en el *nuevo cine* es la del grupo de ***amigos del trabajo***, nueva figura que extiende el mundo del *trabajo* hacia el del *tiempo libre*. Los *amigos del trabajo* suelen compartir el *café* o algún otro tipo de encuentro, antes o después de la jornada laboral. Los vínculos de la *oficina* siempre desbordan sus puertas, estableciéndose entre los compañeros una relación extra-laboral, como en ***Tres veces Ana***, ***La herencia*** o ***Tute cabrero***, donde incluso las *familias* se conocen. No obstante, la *amistad* no es aquí un vínculo fuerte, ya que una vez puesta a prueba se evidencia también su precariedad. En ***Tute cabrero***, frente a la posible pérdida del empleo, se rompen todos los vínculos de solidaridad y *amistad*. En ***El crack*** y en ***El centroforward murió al amanecer*** los *amigos* aparecen en el éxito, pero se disipan en los malos momentos. En ***Alias Gardelito***, directamente, los amigos se traicionan repetidas veces ("*a veces el odio une más que la amistad*"), hasta que la última *traición* de *Gardelito* a su *amigo* le cuesta la vida, ya que éste también lo ha traicionado.

Como se ve, el ***grupo de amigos*** ha perdido por completo el carácter optimista y reparador del *modelo* de la década anterior, y es ahora una figura central en la representación del *malestar de los jóvenes* y el sinsentido del mundo.

El amor "moderno": un nuevo lugar para la mujer

Las historias de *amor* que se cuentan en los 60 son bien distintas a las anteriores, y también los aspectos que éstas toman en cuenta han cambiado radicalmente. Aparece ahora el "*amor de los jóvenes*", con toda su impulsividad, intensidad y libertad, que ya no habrá de desarrollarse por el camino de una seducción recatada o una femineidad pasiva, sino que se carga de una ***sexualidad*** aceptada. Toda una gama de escenas más audaces o "explícitas", cargadas de estilizado erotismo, inundan este cine en un intento de caracterización más realista y adulta del amor.

Generalmente, se trata de un *amor* "*libre*", caótico, conflictivo y a menudo también *malogrado*. La historia más contada ahora es la de la ***imposibilidad del amor***, en el marco de esas vidas jóvenes destruidas, en una extraña actualización de las figuras tradicionales del *amor imposible*.

Las parejas se besan en la pantalla, caminan por los *parques* "haciéndose los locos", corren, se muestran sin ropas y vagabundean por la *ciudad*. Es un *amor* sin protocolos ni responsabilidades impuestas, entre dos personas que

comparten la vida en una relación bastante pareja y con códigos en común. Las *caminatas* y las "corridas en pos de la libertad" abundan en ***Breve cielo***, ***Tres veces Ana***, ***Intimidad en los parques***, ***Los de la mesa diez*** y varias otras películas. Esta vivencia pone al *amor* en el plano de lo lúdico y de lo vital. También ***Psique y sexo*** pone en figura las nuevas convenciones del *amor moderno*: en todas las historias prevalece una forma de relación basada en la igualdad, la libertad y la frontalidad de las relaciones sentimentales.

Los de la mesa diez describe una historia de *amor* traumática, rodeada por un muro de convenciones y necesidades que se levantan para impedirla. A los *problemas económicos* que obstaculizan la felicidad de la pareja se agregan las *diferencias sociales*, que ya no pueden resolverse a nivel familiar. Los jóvenes hacen lo que pueden para no ser vencidos, pero luego de varias frustraciones terminan por aceptar que "*todo no dependía de nosotros*".

También en ***El dependiente*** son los *problemas económicos* los causantes del *amor malogrado*: *Fernández* y la *señorita Plasini* no pueden concretar su *amor* porque no tienen su propio lugar, ni sustento suficiente. Cuando finalmente logran casarse, de todas formas el *amor* se malogra porque el vínculo sentimental no funciona, y la ansiada felicidad se escapa nuevamente de las manos. ***El crack*** presenta a una chica llorando, junto al *Riachuelo*, porque con su novio no pueden casarse y tener su propio lugar. Ella planea un futuro que nunca llegará ("*nos vamos a ir de acá, del otro lado las casas son más lindas*") y desea "*buscar una piecita para no vivir en la mugre*". En la misma película vemos la conmovedora confesión de un hombre que reconoce que, en su momento, su mujer ha interrumpido un embarazo por falta de *dinero* ("*ni plata para un médico teníamos*"), a partir de lo cual su vida personal y de pareja se derrumba.

Los ejemplos en este sentido se multiplican: en ***Prisioneros de una noche*** (Kohon, 1962) la fatalidad de un *amor* oscuro y acuciado por la *falta de dinero* desemboca en un desenlace sangriento. Y en ***Eloy*** (Ríos,1969) el *amor* ya no redime a los personajes que se encuentran fuera de la ley como el protagonista, un "marginal por necesidad" que, como dice la letra de la canción, "*un día descubrió el amor pero cubierto de sangre*".

Pero tal vez la descripción más realista y cruda de la situación que viven dos jóvenes enamorados cuando el *amor* fracasa es la que se puede encontrar en ***Tres veces Ana***, donde la interrupción del *embarazo*, vivida por los personajes como forzosa, impregna sus vidas de un profundo *malestar* que los llevará al abandono, el delirio y la ruina.

Algunas veces, el *amor moderno* se opone en los argumentos a las figuras tradicionales del *sentimiento*. En ***El romance del Aniceto y la Francisca*** la relación con *Francisca* es el prototipo de la lealtad y el corazón, y en

cambio la relación con *la otra mujer* (la mujer de la *ciudad*) es un *amor moderno*, "histérico" y conflictivo que lleva al personaje a la perdición. También en **Dar la cara** se confronta el *amor* "de antes", honesto y cándido, con el *amor moderno*, promiscuo, irresponsable y pasatista. Pero aún en estos casos, la fuerza argumentativa de la nueva figura resulta innegable.

Todo esto, claro está, se relaciona íntimamente con el nuevo modelo de la *mujer libre* que aparece en el cine de los 60. A la ***mujer moderna*** se la representa ahora casi siempre trabajando, y en relación de paridad con el hombre en todos los sentidos, incluso en la vivencia de la *sexualidad* como derecho. Ahora, la *mujer* parece tener tantos permisos como el hombre, los *jóvenes* se inician sexualmente con sus pares, y entonces la figura de la *prostituta* no tiene ya lugar posible en este modelo.

Pero sin embargo, aunque la *sexualidad* se vive en igualdad de condiciones, más "libremente", ésta no alcanza a traer satisfacción a una *juventud* escéptica y muchas veces desorientada. Hay, en este sentido, también varias *mujeres separadas* (*Ana* en ***Tres veces Ana***, *Gloria* en ***Los inconstantes***).

En ***Los jóvenes viejos***, los *jóvenes* aburridos salen a buscar chicas un sábado a la noche. En las antípodas del *modelo sentimental*, andando en auto conocen en plena calle a tres chicas con quienes se van a bailar. Ya en la *discoteca*, las formalidades desaparecen rápidamente y, bailando temas "lentos", la relación se establece de manera abierta ("*aprendí a dar besitos — ¿puedo tomarte examen?*"). De la *discoteca* se van todos al *río*, donde las tres parejas tienen relaciones sexuales, pero a la madrugada tanto ellos como ellas se muestran desinteresados y apáticos con respecto a lo sucedido, como resignados.

En verdad, las figuras tradicionales no desaparecen por completo, sino que más bien pasan a ocupar otro lugar en la estructura semántica, como si el *nuevo cine* las usara para "polemizar" con el *modelo* anterior. Las *chicas ricas*, por ejemplo, están todas "de novias" y a punto de casarse, pero dan por sentado con naturalidad que sus novios les son infieles (y de hecho también ellas lo son). El *matrimonio* es ahora solamente un lugar que les proporciona seguridad económica, lo que para las *jóvenes* resulta a la postre más importante que sus *sentimientos*.

Esta mujer desprejuiciada y sexualmente libre, heredera lejana de la figura de la "*mujer moderna*" de los 50, viene a ocupar un lugar central en muchas de las películas del *nuevo cine*. La protagonista de ***Tres veces Ana***, ya separada de su hombre tras la interrupción de su embarazo, lleva una vida promiscua, manteniendo relaciones fortuitas con sus *amigos*. La joven *Coralia* (protagonista de ***La herencia***) flirtea descaradamente con el *compañero de trabajo* de su padre, y después de casarse también seduce, para quedar embarazada, al *compañero de trabajo* de su marido. En ***Tiro de gracia*** el ide-

al de *mujer moderna* es "*La Negra*", mujer independiente económicamente, que "para" en el *bar* y asume como *familia* a los *amigos* ("*qué mina bárbara la Negra, no tiene ley, no tiene códigos*"). En ***Dar la cara*** está la *novia* ("*en principio novia*") de *Mariano*, que tiene la casa siempre llena de gente, como en una constante *fiesta*. Si bien "en principio" está con *Mariano*, va también en busca de *Beto* y lo seduce tomando la iniciativa. La joven es "*amiga*" de todos, y como dice *Beto* "*la conoce todo Buenos Aires*". ***Los inconstantes*** está llena de *chicas modernas* (o que quieren serlo), que buscan en las relaciones sexuales algo que calme su dolor. *Gloria* (Elsa Daniel) intenta hacer el amor con un hombre que no está convencido de hacerlo ("*quiero acostarme con vos ya para ver lo que me pasa*") y *Bibiana*, a sus dieciséis años, vive con un hombre mayor en *Villa Gesell*. Por su parte, *Greta* (Gilda Lousek), que toma sol desnuda en la playa y busca eufóricamente el *amor libre*, se deja ganar por el dolor y una noche de *Año Nuevo* va hacia el mar y no regresa.

La *libertad sexual*, por otra parte, no es sólo atributo de la *mujer*, de modo que vemos también las primeras parejas de ***homosexuales*** dentro de los *grupos de amigos*, sin que esto reciba ningún tipo de mirada discriminatoria (***Tres veces Ana***, ***Tiro de gracia***).

Como se ve, una vez aniquilado el *modelo tradicional* de los 50, regresa a las pantallas una mirada liberal sobre la *mujer* y su ubicación como sujeto, de un modo y con una intensidad que el liberalismo sentimental de la década del 30 (su lejano antecedente) no pudo haber siquiera soñado.

El trabajo como alienación

Gran parte de la vida de los personajes (hombres y mujeres) transcurre ahora en el *trabajo*, espacio que ya no se presenta como sinónimo de satisfacción y cumplimiento del deber, sino invariablemente como ***alineación*** de la *vida cotidiana*. Muy atrás ha quedado la figura del *trabajo digno y honrado* de los 50, y ahora vemos representado el trabajo de una *clase media* invadida por el *malestar*.

Así, los personajes de, por ejemplo, ***Tres veces Ana***, "*sufren*" la jornada laboral como una penosa obligación a la que hay que someterse para sobrevivir, y que además escasea. Después de años en la oficina de la *redacción*, *Daniel* se ha convertido en un ser anónimo, ensimismado y sujeto a las burlas de sus compañeros ("*hace tanto que nadie me dice Daniel*"). Su *vida cotidiana* es una rutina miserable, entre la *pensión*, los ómnibus y la *ciudad* que lo margina. En el *trabajo*, en más de una escena, el personaje se queda miran-

do el sinsentido del mundo, desorbitado, perdido en su *malestar*, y la única salida parece ser fantasear con el *suicidio*.

En ***Tiro de gracia*** los jóvenes *artistas* deben ganarse la vida de otra cosa, y no encuentran su lugar en el mundo del *trabajo*. Uno de ellos tiene que hacerse el sordomudo para vender agujas por la calle, otro ofrece su cuerpo sexualmente, otros intentan trabajos aleatorios sólo para subsistir. Ninguno de ellos cree en el fondo en las virtudes del *trabajo*, y más bien intentan vivir como pueden, incluso a costa de otros.

El tema de la ***falta de trabajo*** y los *problemas económicos* no se presenta como un caso individual sino más bien, como hace el *nuevo cine* con todas sus *argumentaciones*, en el intento de constituir un "retrato de época". La cuestión se filtra incluso en situaciones secundarias o menores: en el mismo film vemos a una señora que, volviendo del almacén, se queja de los precios ("*todo está tan caro*"). También en la *Editorial* observamos la cola "diaria" de postulantes a encontrar un empleo. Más clara aún es en este sentido ***Tute cabrero***, que representa en toda su crueldad la influencia de lo social y de las condiciones del sistema sobre las conductas individuales. La *empresa* ha entrado en un proceso de "racionalización" y debe echar a uno de los tres *dibujantes* de una sección, pero les deja a ellos la responsabilidad de la decisión acerca de quién será el elegido. A partir de aquí, las relaciones personales se quiebran por el miedo de todos a quedarse sin trabajo ("*hace doce años que estoy, no me pueden echar a la calle*"). Tanto el personaje más joven, talentoso y buen *dibujante*, como el más viejo y casi imposibilitado, viven el despido como una muerte social. La vida laboral se presenta entonces como una *lucha*, en una jungla donde predomina el "sálvese quien pueda".

Los personajes ya no trabajan en la *fábrica*, ni en la *oficina* pública, sino que se trata ahora del problemático empleo de la *clase media*, en el que irrumpe la representación de los nuevos oficios de la "cultura de masas". En una actualización del fenómeno "metacinematográfico" (que ponía en primer plano el mundo de los *artistas* por sobre el de la vida *cotidiana*) el *nuevo cine* de los 60 vuelve ahora la mirada sobre sí mismo en la representación de los ***medios de comunicación***, mirada que será mucho más ácida. Los nuevos "*artistas*" trabajan ahora en la *televisión*, el *cine*, la *publicidad*, la industria de la *música*, en un clima *alienante* y desesperanzador.

En muchas películas, aparecen con frecuencia oficios o profesiones tales como *arquitecto*, *dibujante*, *productor de televisión*, *gerente de marketing* y otros cargos "empresariales" en los *medios de comunicación*, figuras que si bien no son del todo novedosas sí adquieren ahora un relieve más nítido. Por ejemplo, ***Los jóvenes viejos*** muestra en detalle el "detrás de escena" del reciente medio televisivo: el trabajo en el estudio, los anunciantes, el mundo

de la publicidad, la puesta en escena. De algún modo, la *televisión* es para el cine de los años 60 un equivalente de lo que fue la *radio* en los 30.

En ***Pajarito Gómez*** se representa la vida del *ídolo de la música*, que se vuelve también *alienante*. La vida de *artista*, deseada, soñada y promocionada como envidiable e ideal, es en realidad una vida vacía de insatisfacción. Los medios le construyen al personaje una historia ficticia, sólo para promocionarlo como un objeto de mercado, como el concurso "*la novia de Pajarito*", o "*Pase un día con su ídolo*", e incluso el mismo noviazgo con *Viviana*. Hasta el velatorio del personaje será promocionado por la empresa discográfica, cuando surge la idea de editar un disco triste que se llamaría "*El no volverá*". Como se ve, la figura de la *consagración del artista* llega a su límite, desde una mirada crítica y escéptica.

En este marco aparece a menudo, siempre con connotaciones negativas, la figura del ***publicista***, que actualiza y acentúa la figura parasitaria del *productor o representante de artistas* del *modelo tradicional*. La figura del *publicista* se repite a menudo, siempre con connotaciones negativas. En ***El crack***, ***Pajarito Gómez*** y otras, la *publicidad* es una profesión poco valorada por los relatos, falta de ética, de pura "fabricación" de situaciones con fines comerciales. En ***Los inconstantes*** el *publicista* confiesa que se dedica a la "*fabricación de fantasía*", y en ***Dar la cara*** los *publicistas* de las estrellas y del negocio del *cine* se dedican también a la creación de ídolos artificiales. Por eso *Mariano*, el hijo de un *cineasta* renombrado, se *rebela* contra ese mundo *alienado* y busca comprometerse con otro tipo de propuesta estética ("*el cine es un negocio, pero no es una basura*").

Se insinúa aquí un nuevo tipo de personaje en el horizonte cultural porteño: la figura del ***intelectual***, contrapartida "ética" de la alineación laboral e ideológica de los *medios de comunicación*. El *intelectual* (aunque no sea llamado con ese nombre) es generalmente un personaje distante, reflexivo e imperturbable, que cumple la función de marcar la *tesis* o línea ideológica de los filmes, en sintonía con la mirada particular de cada autor. Un ejemplo, entre tantos, es el *periodista* de ***Tres veces Ana*** (Lautaro Murúa, quien suele interpretar este tipo de personajes): el hombre es, presumiblemente, también un *escritor*, y su aspecto físico es de seguridad y arrogancia. Sus lentes negros (el *intelectual* usa siempre *lentes negros*) lo destacan del resto de los empleados de la *editorial*, cuyo *malestar* es capaz de descifrar, mediante sentencias profundas y provocadoras como "*el acto más responsable y factible de rebeldía que puede realizar el hombre contemporáneo es no tener hijos*". Sus ideas evocan, sin ambages, el pensamiento filosófico del existencialismo.

En ***Tiro de gracia*** la *intelectualidad* está representada por esos *jóvenes rebeldes* que intentan diferentes modos de ser y de expresarse, que se inte-



Pajarito Gómez (Una vida feliz), Kuhn, 1965

Con el nuevo cine de la "generación del 60" el mundo de los artistas, con toda su carga melodramática, es puesto en cuestión. En **Pajarito Gómez**, *el cantante que llega a ser ídolo de la juventud es sólo una construcción ficticia de los medios de comunicación y sus publicistas, y su final es trágico.*

resan o no por la revolución, discuten sobre arte y "filosofan" ante una sociedad que les resulta incomprensible. *Mario*, uno de los jóvenes del grupo, afirma, también con reminiscencias existencialistas: "*no hay amor, te juro que en la gente no hay amor*", y se pregunta repetidamente por el problema de la existencia. *Espartaco*, otro de ellos, dice por su parte: "*la frialdad también puede conducir al caos, no hace falta la agonía para acceder a la confusión... lo que pasa que la conciencia desgarrada está en crisis*". La ***política*** no está ausente de las reflexiones de estos jóvenes *intelectuales*, ("*¿acá me venís a hablar de la revolución, en Paraguay al setecientos?¿Por qué no te vas a Bolivia y me escribís una carta?*"), preanunciando la irrupción de las ideas revolucionarias en la juventud argentina de los años 70.

Frecuentemente, el *intelectual* se vincula con la "*gente de cine*". Si la *televisión* es el nuevo medio alienante y comercial, el *cine* es ahora el espacio artístico de la expresión de las nuevas ideas. En ***Dar la cara***, los *jóvenes* quieren dedicarse al *cine* para cambiar las cosas (tanto el *cine* como el mundo), están ávidos de "decir" y salen a la calle con la cámara. Abundan aquí los debates explícitos acerca del *cine*, su misión y su destino, presuponiendo la presencia de un público también culto e "intelectual" en las salas. En ***Los jóvenes viejos*** son varias las referencias de este tipo, como la identificación de los personajes con cierta estética proveniente del "nuevo cine" ("*las poses a lo Actors Studio funcionan bien este año*"), o expresiones autorreferenciales como "*hoy es una noche donde tengo ganas de filmar una película de tipos como nosotros*".

Un mundo en descomposición y la lucha por cambiarlo

En el modelo pesimista del *nuevo cine*, en el que ya no es posible el *final feliz*, la sociedad toda está signada por la ***corrupción*** y la ***impostura***. En ***El negoción***, cuya acción se sitúa metafóricamente en un imaginario país latinoamericano, campea la *corrupción* económica y social, y el mundo de los *empleados públicos* se mueve por "arreglos" destinados a aumentar las ganancias de unos pocos. Puede leerse aquí una contrafigura que se opone a los filmes de la línea de ***Rodríguez supernumerario***, en los que la *oficina* reencontraba su *honradez* perdida, y está claro que ahora no será posible ninguna *restauración*.

Ya vimos como, en ***Pajarito Gómez***, todo el negocio discográfico es descripto en detalle como una gran *impostura*. Y en ***La herencia***, un día de *trabajo* en la *oficina* consiste en leer la fotonovela, tomar la leche con vainillas, fumar y charlar, y en tono de fiesta preguntar: "*¿muchos expedientes hoy?*".

La institución del no hacer nada implica un sistema organizado: nadie trabaja en la *oficina*, lo que requiere de un "arreglo" con la *recepcionista* que les avisa con un timbre la llegada del *jefe*.

Por su parte, en ***Alias Gardelito*** el "*trabajo*" tiene que ver con una organización que contrabandea ("importa") piezas para el armado de coches y cosas menores. Disfrazado bajo el manto de un "*ingeniero alemán*", un *militar alemán* encuentra en la Argentina tierra fértil para vivir de su doble *impostura*: la política y la comercial. *Gardelito*, por su parte, no sólo está asociado al *delito* sino que traiciona a los mismos de su banda, hecho que le causa la muerte.

En este universo en descomposición, también el mundo del deporte es una construcción mentirosa e inmoral. En ***El crack*** se "arreglan" los goles y se despliega la *publicidad* sólo para sostener la *mentira*. La figura del *corrupto* aparece ahora ligada a los sectores empresariales: "*los tipos como ése son la otra cara del fútbol... el país entero es así, un país que aguanta de todo [...] el fútbol es un negocio, para vos, para mí. El jugador deja de ser un hombre para convertirse en una mercancía*". La misma mirada surge en ***El centroforward murió al amanecer*** (René Mugica, 1961), que relata en forma imaginativa la historia de un idealista, un *jugador de fútbol* al que terminan vendiendo como a un objeto. Los problemas económicos del *club* precipitan la *venta* del jugador, dejándolo embargado como a una mercancía.

En suma, el *nuevo cine* despliega una mirada pesimista sobre un mundo que se ha vuelto falso y *oscuro*, destruyendo por completo la cristalina simpleza de figuras tales como el *trabajo honrado* o la *circulación deseable del dinero*.

Desde un punto de vista que se pretende *generacional*, el objetivo *argumentativo* se dirige ahora a construir una *crítica* (que suele ser ácida y desesperanzada) sobre las costumbres de la sociedad *burguesa*. El *malestar* deviene fácilmente ***ideología***, cuando al parecer ya los "mecanismos de legitimación social"[141] no pueden hacer frente a los cambios en la percepción y construcción de la realidad. La *ideología* como meta-discuro social da lugar a que lo *extra-cotidiano* se haga presente y vaya tomando el primer plano en la construcción de los relatos, ya sea mediante la parodia del poder y del Estado (***El negoción***), o la crítica de las voces de la tradición (***Los de la mesa diez***). Ya no es posible, por lo que parece, que un discurso que abogue por los viejos valores se torne verosímil entre los jóvenes de este momento. La *crisis moral* está ahora a la vista.

[141] Berger y Luckmann, op. cit., págs. 120-148.

Si bien se encuentran referencias y guiños *ideológicos* en casi todos los filmes del período, la intencionalidad ideológica se hará explícita, hacia fines de la década, en aquellos pertenecientes al movimiento que dio en llamarse del ***tercer cine***,[142] cuyos postulados exceden y vuelven a transformar los del *nuevo cine*.

El antecedente más directo de este nuevo giro en los *modos de representación* es el cine de Fernando Birri, que pretende ser directamente "documento social". ***Tire dié***, mediometraje realizado por Birri en 1960 en el marco de su Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, ha sido concebido como una "encuesta social filmada". Para el autor "***Tire dié*** *no da solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa*".[143] Su propósito es tratar "*todos aquellos temas conectados directamente con los más variados quehaceres cotidianos de nuestra colectividad para la superación de nuestra Nación en el orden individual*".

De algún modo Birri retoma, llevándola al extremo, la intención "testimonial" de películas como ***Prisioneros de la tierra*** o ***Las aguas bajan turbias***, pero ahora zambulléndose con su cámara en la vida cotidiana real. Su propuesta es la de un *realismo crítico*, tanto en ***Tire dié*** como en ***Los inundados*** (1962), que muestra con una mirada irónica la vida cotidiana real de los habitantes de una *villa miseria* santafecina, mirada cercana a la Leonardo Favio en ***Crónica de un niño solo*** (1965). En estos casos, al igual que en la más francamente política ***La hora de los hornos*** (Solanas, 1969), la intención más o menos explícita es la denuncia social y política.

Pero la mirada testimonial de Birri o Favio, todavía poética y si se quiere "sociológica", se tornará en el *Tercer Cine* directamente una propuesta militante y un llamado a la acción política. ***La hora de los hornos*** no sólo denuncia cabalmente el drama de una sociedad marcada por la *alienación, la marginalidad y la opresión*, sino que además supera la angustia y el *malestar* con una propuesta clara de rebelión y lucha revolucionaria. Aquí, la ***violencia*** representada tiene una cara lícita: la *violencia de los oprimidos*, justa y necesaria respuesta a la injusta *violencia* de los *opresores*.

Este cine militante interpela al espectador con una *fuerza emotiva* inusitada, en busca de una reflexión ideológica y política explícita. "*Todo especta-*

[142] Para un mayor conocimiento: Octavio Getino, ***A diez años de "hacia un tercer cine"***, México, Unam, 1982.

[143] ***Fernando Birri. Pionero y peregrino***, Buenos Aires, Contrapunto, 1987, pág. 27.

dor es un cobarde o un traidor", la cita que propone ***La hora de los hornos***, subvierte totalmente el status del espectador cinematográfico, de quien se espera ahora una actitud de pensamiento crítico muy alejada de la comodidad de la estética *tradicional*. Pero este *Tercer cine*, a causa de los dramáticos cambios políticos vividos en el país, apenas tendrá oportunidad de desarrollarse en la década del 70.

El modelo tradicional "remanente"

La irrupción del *nuevo cine*, con toda su potencia renovadora, no alcanzó a opacar de la noche a la mañana al *modelo tradicional del sentimiento* ya consolidado en los 50. Muy por lo contrario, éste logrará seguir vivo a lo largo de toda la década del 60, e incluso en las décadas posteriores. Pero de hecho, este ***modelo tradicional remanente*** buscó los modos de actualizarse o "modernizarse" en función de los "nuevos tiempos". Esto es, de seguir contando las mismas historias conocidas, *argumentando* con el mismo *optimismo* acerca de la transparencia del mundo representado, pero apelando para ello a nuevas formas narrativas y estéticas, varias de ellas tomadas incluso del mismo *nuevo cine*.

El resultado de esta operación de "aggiornamento" es paradójico: por una parte, las figuras tradicionales se multiplican o complejizan, en busca de mantener vigente el *modelo de representación*, pero precisamente debido a eso las estructuras y modalidades narrativas se vuelven cada vez más débiles e incoherentes. En suma, la fuerza retórica del *modelo tradicional del sentimiento* se va perdiendo, no obstante lo cual el mismo demostrará una asombrosa capacidad de supervivencia a lo largo del tiempo: incluso bien entrados los 70 pueden verse todavía *melodramas* en los que el modelo de la *integración familiar* lucha por mantener su credibilidad (***Andrea*** o ***Los chicos crecen***).

Ciertos argumentos *moralizantes*, tales como el que plantea la "*eterna lucha entre el bien y el mal*", que podrían resultar anacrónicos para los nuevos tiempos que corren, se ven afectados por algún tipo de *actualización*. Veamos el ejemplo de ***Cerro Guanaco*** (Luna, 1959), relato débil y confuso que se inscribe en el marco de la presencia de las fuerzas ancestrales y sobrenaturales de la tierra, una vez más ligadas al *territorio* de la *montaña*. La película se ambienta en los *valles calchaquíes*, durante la época del *carnaval*, mostrado en detalle con cierto barroquismo ornamental que sin embargo no cumple ninguna función narrativa. Se reedita aquí una visión mítica del *carnaval* ("*viejos y permanentes duendes calchaquíes resucitan en esta historia: el Pujllay, que muere con el carnaval el martes a*

medianoche, y el Chiqui, urdidor de males, cobran figura humana y repiten su aventura en los mágicos cerros de Catamarca"), en la que los espíritus oscuros de la *montaña* parecen ser los causantes de la muerte de un hombre, e incluso se alude luego a la resurrección ("*que cada mañana sea para nosotros como el regalo de un nuevo nacimiento*"). El resultado final de este intento de "renovación" es una *argumentación* del todo confusa e incoherente.

En las *comedias de enredos*, mujeres y hombres que son ahora más "*modernos*" juegan sus infidelidades o *triángulos* en un marco más liberal en el que se imponen también al final el *amor* y los valores de la *familia* (***Cuando calienta el sol***; ***Tres alcobas***; ***Ritmo nuevo, vieja ola*** y otras). El *triunfo del amor* sigue operando con fuerza, conservando en gran medida sus funciones y características *tradicionales*, sobre todo en el terreno de la *comedia dramática*. Por ejemplo, en ***Cuando calienta el sol*** (Saraceni, 1962), en la que un joven *rico* se hace pasar por *pobre* para enamorar a la humilde *azafata*, o en ***Del cuplé al tango*** (Saraceni, 1959), *melodrama de artistas* que plantea una vez más la cuestión de la *reunificación familiar*. La innovación se ubica aquí en el terreno de lo musical, al presentarse en la pantalla algunos nuevos representantes de la *canción popular*: Antonio Prieto y la canción melódica en la primera, y Virginia Luque en su doble papel de *cupletera* española y *tanguera* en la segunda.[144]

También en *melodramas* a la viaja usanza, como ***Creo en ti*** (Corona Blake, 1959), el argumento del *triunfo del amor* conserva su carácter *tradicional*. Aquí la protagonista perdona a su *esposo* que la ha traicionado y ha cometido un *asesinato* en una pelea. El hombre, conmovido, se entrega a la *policía* y se arrepiente, tras confesar su *amor verdadero* ("*el amor es más fuerte*").

En la variante más pesimista, el *amor imposible* (más o menos frecuente en los años 40), ha mutado en los 60: en filmes como ***La novia*** o ***Culpable***, el *amor* no logra consumarse, pero esto no de debe al *destino trágico*, ni a los *problemas económicos* o *psicológicos* como en el *nuevo cine*, sino más bien a cuestiones de orden *moral*.

Pero otras veces el intento de "aggiornamento" es más audaz, y se despliegan variantes innovadoras un tanto desmesuradas, que fuerzan el *verosímil* hasta el límite. En ***Mi secretaria está loca, loca, loca*** (Du Bois, 1967)

[144] Hay aquí todavía otro dato novedoso, a nivel secundario de la trama: la protagonista (Virginia Luque) rechaza amigablemente al pretendiente humilde y *honesto*, y prefiere enamorarse de *Jorge Acuña Figueroa*, joven *rico* y también *honesto*,cuyos padres "*tienen un palacio en Tagle y Alvear, hijo único, 4º año de abogacía*".

Malena (Violeta Rivas) viaja al *Perú* por recomendación del *psiquiatra*, quien le diagnostica "*amor a primera vista*". Allí, sin embargo, vuelve a encontrarse "casualmente" con su *jefe*, de quien está enamorada. Tras algunas peripecias sin mayor justificación narrativa, el final llega con una increíble escena romántica en el aeropuerto, donde la pareja feliz baila vestida como en una *boda*, mientras ella canta un vals peruano. Resulta hoy difícil evaluar si el tono de la escena es paródico o simplemente desmesurado. ***Vacaciones en la Argentina*** (Leoni, 1966) presenta un caso similar: tres *italianas modernas* (una pintora, una gimnasta y una artista de cine) llegan a la *Argentina* por motivos que no se acaban de entender y, luego de una serie de peripecias forzadas e inverosímiles, sucumben a los encantos de tres jóvenes argentinos. El final alterna los tres desenlaces *sentimentales* en escenas paralelas un tanto estrambóticas: el *Torreón* de *Mar del Plata*, una lancha y un balcón frente al mar son los escenarios de la triple y simultánea *declaración de amor*. Más allá del debilitamiento narrativo y la confusión estética, en el fondo las dos *comedias* mencionadas esconden, tras la utilización liviana de las figuras *tradicionales*, una intención *argumentativa* novedosa, de "*promoción turística*". En esta nueva variante, los argumentos son poco más que simples excusas para mostrar paisajes y destinos turísticos.

Otra *argumentación tradicional* que, con mayor o menor grado de *actualización*, perdura notablemente en los 60 y aún después es la de la ***integración familiar***, a veces mediante resoluciones bastante explícitas. ***La madrastra*** (Blasco, 1960) presenta el conflicto de un niño *huérfano* que se niega a aceptar a la nueva esposa de su padre y a su nuevo hermanastro. En definitiva, tras una serie de peripecias de carácter *melodramático*, el niño "*llega a querer*" a su nueva madre y el relato se cierra con la *maestra* dando una clase acerca de la importancia de la *madre* y de su recuerdo. Otro ejemplo es ***Aquello que amamos*** (Leopoldo Torres Ríos, 1959), la historia de un *padre de familia* y escritor que lucha a través de los años por su familia y su profesión, sacrificando un *amor*. En todo caso, lo innovador aquí es la presentación de un padre *moderno*, amante de sus *hijos*, propulsor de la educación como factor de progreso, y a la vez *profesional* exitoso y hombre poseedor de cierta moral "liberal".

A medida que avanza la década, y más aún entrando en los 70, los *verosímiles* se fuerzan cada vez más. Un buen ejemplo de la distorsión a que llega el *modelo tradicional* lo encontramos en ***Los chicos crecen*** (Carreras, 1974): hay aquí un marido *mujeriego* y amante de la *noche* (Eduardo Rudy) que mantiene oculta una *familia* paralela, con tres *hijos*. Lo más novedoso es que la actitud "poco decente" del hombre no recibe sanción moral alguna por parte del relato. Por lo contrario, se acepta y hasta se comprende la situación

de este hombre, ubicado en el "drama" de vivir secretamente con dos mujeres, refutando de ese modo el argumento tradicional de los *peligros de la pasión desmedida*. En este marco, otras *argumentaciones* secundarias mantienen su sentido *tradicional*, *actualizándose* en una nueva combinatoria de figuras: quien salva al desdichado bígamo es su *amigo* inseparable (Luis Sandrini), que finalmente ocupa el lugar de *padre y esposo*, mediante una *farsa* que *oculta la verdad* a los hijos y *restaura la familia* ("*todo sea por los chicos*"). También el *destino* ha colaborado aquí para restaurar el orden, ya que la esposa legítima muere en un viaje por *Europa*.

También ***Andrea*** (Rinaldi, 1973) juega con las figuras *tradicionales* hasta el límite de lo *verosímil*: se trata de una pequeña niña (Andrea Del Boca), *huérfana de madre*, que ha sido criada amorosamente por el *abuelo* (Angel Magaña), en una trama *melodramática* que culmina con el reencuentro con el *padre* (Mario Passano). La película se desarrolla en una estancia de la *Patagonia* austral, con la carga de intencionalidad *turística* que esto implica. El *desierto patagónico* es ahora el lugar de la felicidad y la pureza, mientras que la *ciudad* (y hasta la *escuela*) son elementos amenazantes. La niña, con su ingenuidad, logra finalmente la *reintegración familiar*, luego de una travesura en la que cumple su sueño de "conocer el mar" donde ha muerto su *madre*, y "contagia" al *padre* su amor por la *Patagonia*.

Pero hay, a menudo, algo *oscuro* que se cuela (tal vez inconscientemente) en la representación del mundo de este *cine tradicional remanente*. En el marco de relatos todavía moralizantes, aparecen sin embargo *hijos* perdidos, solos, buscando su identidad, en un mundo que no les es fácil y con *familias* que no terminan de contenerlos. Personajes como *Ana* y *Sonia* en ***Las modelos***, o la parejita que deambula por la *ciudad* en ***Una cita con la vida*** se alejan de la claridad de los tipos del *melodrama* y se acercan a los mundos oscuros del *nuevo cine*. ***Una cita con la vida*** (Del Carril, 1958) reubica las figuras *melodramáticas* del *triunfo del amor* en un ambiente ciudadano opresivo y de algún modo también represivo. Dos jóvenes solitarios *honestos* y trabajadores (Gilda Lousek y Enzo Viena), perdidos en la *ciudad* por incomprensión de los *padres*, pasan largas horas en los bares y las calles contándose sus mutuas soledades. El *recorrido sentimental*, inserto en un ámbito nocturno y opresivo, toma entonces un carácter inquietante.

Quinto Año Nacional (Blasco, 1961), por su parte, es otro intento de aggiornar *argumentos tradicionales* (en este caso vinculados a la importancia del *estudio* y la *formación moral de los hijos*), en el contexto de una *ciudad moderna* que se ha vuelto peligrosa, escenario más cercano al *nuevo cine* que al *modelo tradicional*. Se narran en esta película diversas historias de jóvenes *estudiantes secundarios* (el de familia *rica*, el hijo de *judíos*,

el "incomprendido"), con toda su *cotidianeidad* social y familiar. Algunas figuras *tradicionales* se *modernizan* aquí hasta cierto punto: se sospecha, por ejemplo, que uno de los jóvenes (muy tímido con las mujeres) tiene tendencias homosexuales, y entonces los *amigos* intentan "sanamente" rescatarlo. Pero la audacia argumental pronto se cierra con un giro *moralizante* ya que, para alivio de todos, la vocación del joven no era ser homosexual sino *sacerdote*.

Otro de los estudiantes (*Otero*) se deja tentar por los placeres prohibidos del *juego*, la *vida nocturna* y las mujeres fáciles pero, a diferencia de lo que ocurría en el *modelo tradicional*, al final el orden no se restaura. Muy por lo contrario, el joven muere baleado en una refriega por causa de una mujer, y vemos cómo los compañeros del colegio[145] asisten a la morgue a observar su cadáver. Pero en el final, donde el *nuevo cine* hubiera dejado estas heridas abiertas a la consideración del espectador, se despliega en cambio un fortísimo arsenal retórico de tono *moral*. El profesor "moderno" pontifica en el aula: "*un amigo que sufrió porque ustedes no lo entendían y se burlaban de él* (se refiere al joven con vocación de *sacerdote*), *otro amigo que quiso correrle una carrera a la vida y perdió... no voy a convertir este drama en una lección, pero piensen muchachos, piensen...*".

También pueden encontrarse estas "innovaciones", especie de *actualizaciones* de superficie, en las *argumentaciones remanentes* sobre la ***consagración del artista***. Por ejemplo, ***La novia*** (Arancibia, 1961) combina la conocida figura de la *consagración-sacrificio* de los *artistas* con un recorrido por el nuevo medio, la *televisión*. *Pablo* (Antonio Prieto) se sacrifica alejándose de *Marcela* (Elsa Daniel) y elige una vida de *artista*, de "*andar y andar*". Pero, en tanto, ha logrado triunfar en la *televisión*.

Ya despuntando la década del 70, encontramos en ***Mi amigo Luis*** (Rinaldi, 1971) una extraña mixtura *optimista* entre las figuras de propaganda ***militar*** o patriótica, y las de la ***consagración de los artistas***. Es, de algún modo, una película de *estudiantes*, pero éstos pertenecen al *Colegio Militar*, que en el final se reciben de *subtenientes*. El *cadete* representado por Raúl Padovani (otra innovación en el terreno musical) sufre un conflicto entre el mandato *familiar* de incorporarse al *Ejército* y su vocación de *cantante*. Hay una escena *musical* en la que el joven canta en una *boite* ("*... hoy, será una noche excepcional, podré decirte que te quiero...*") frente a un grupo de jóvenes *modernos* que bailan "suelto", y también a él le ofrecen "*trabajar en la televisión y grabar un disco*". Pero la "rebeldía" del *joven moder-*

[145] A los efectos de mensurar el carácter de estas innovaciones, basta recordar los filmes de "estudiantes" de los años 40 o 50.

no es, de cualquier forma, módica y respetuosa: "*Yo no soy ni el abuelo ni vos, papá. Yo soy yo*", dice el muchacho al padre *militar* y pronto logra la comprensión y la aceptación paterna ("*los militares estamos en el mundo para cuidar la paz, y de qué serviría la paz si no tuviéramos la orquesta*"). Entre otras cosas, estos movimientos intentan *actualizar* también la imagen de las *instituciones armadas*, acercar la figura "heroica" de los militares *defensores de la patria* a la *vida cotidiana* popular, como por ejemplo en la escena en que vemos a los *militares* viajando en un tren suburbano, junto a los *trabajadores*.

Un poco más lejos llega ***Ritmo nuevo, vieja ola***, al actualizar las conocidas *polémicas estéticas* en el terreno de la música popular. El *artista* "moderno" es ahora *Dean Reed*, cantante americano de la "*nueva ola*", que *desafina* pero tiene un gran éxito, y a él se opone la señora de su hogar que ha estudiado en el *Conservatorio* y que casualmente termina *triunfando*, sin quererlo, como cantante popular en la *televisión*. En la polémica tercia, de manera lateral, también el *tango*, que es ahora una música "vieja" pero genuina.

También la tradicional argumentación acerca de la ***fuerza ordenadora del destino*** se presenta a partir de los sesenta con algunos aires innovadores. ***Culpable*** (Del Carril, 1960) es una moderna e interesante reflexión acerca del determinismo del *destino* y la *libertad* individual. *Leo* (Hugo del Carril) es un *delincuente* con algunas muertes en su haber que, después de robar un banco, mata sin querer a un chico. A partir de allí, el relato se enrarece entrando en el terreno fantástico: al hombre se le ofrece, en definitiva, la posibilidad de volver a vivir su vida a partir de cierta circunstancia que le hubiera permitido ser distinto. En efecto, *Leo* vive su vida paralela, en la que es ahora *rico*, y volvemos a encontrar a todos los personajes que conocimos en la primera versión. El niño que había matado en su "vida anterior" es ahora su *hijo*, y muere también en esta "segunda oportunidad" de vida. El desenlace es trágico, ya que se vuelve al punto de partida y el *delincuente* se deja matar por la *Policía* que lo había rodeado. En definitiva, más allá del barniz moderno o "existencialista" del relato, es el *destino* quien tiene la última palabra, y la única libertad posible para el individuo es la muerte. El *destino* es aquí, todavía, igual de potente, pero ya ha perdido su carácter "benéfico".

Un caso similar de tematización del *destino* como *fuerza ordenadora* puede verse en la película ***El destino*** (Battle, 1973). En la presentación, una leyenda advierte que "*hoy como ayer todo está escrito y el tiempo encontró el antitiempo*". El protagonista (Lautaro Murúa) es juzgado por un fantástico tribunal que lo envía a su "último destino", donde sufrirá el castigo que "la historia ya ha escrito". El relato enlaza entonces con distintas peripecias de la historia argentina (el fusilamiento de Dorrego, el conocido romance de un sacer-

dote con la joven Camila) y se cierra con una lapidaria sentencia de carácter determinista: "*hoy como ayer, todo está escrito. Las conclusiones son de ustedes. La función llega a su fin*".

La "renovación" estética del cine del sentimiento

La década del 60 aporta, también para el *modelo tradicional remanente*, una oleada "creativa", que en muchos casos dará lugar a productos heterogéneos o poco logrados. Al diluirse el *modelo tradicional*, los realizadores de la época acuden a cierta "***actualización estilística***", a menudo con una gran dosis de eclecticismo. En el terreno del *melodrama*, los recursos expresivos *tradicionales* se alternan con novedosas audacias. En ***Del cuplé al tango*** (1959) hay todavía *travellings de acercamiento* destinados a subrayar el *carácter melodramático del primer plano*, pero también ciertas desmesuras que recuerdan a la década del 30, como la figura imaginaria y fantasmal de *Pepita* que aparece entre el humo mientras el *marido* pinta un retrato suyo. En ***Quinto Año Nacional*** el *subrayado melodramático del primer plano* adquiere un carácter sombrío: un muchacho del colegio ha sido asesinado, y la cámara recorre los rostros de dolor de sus compañeros en la morgue. Por lo contrario, ***Vacaciones en la Argentina*** combina una puesta y actuaciones anacrónicamente *teatralistas* con algunos recursos visuales "modernos", como la *imagen múltiple* de la secuencia de presentación.

En ***La novia***, que es en el fondo un *melodrama de artistas remanente*, hay innovaciones estéticas tales como el uso del *fuera de foco* en las tomas subjetivas y de audaces *primerísimos primeros planos*. Lo mismo sucede en ***La madrastra***, que introduce el relato con una *cámara en movimiento* que "entra por la ventana" de la *escuela* donde se desarrolla la tradicional historia.

El remanido recurso de la ***canción como anclaje*** perdura largamente en la década del 60 y puede ser encontrado, en la forma conocida, en gran cantidad de *melodramas*. En ***Creo en ti*** la ingenuidad *sentimental* de la protagonista se anticipa con "*se equivocó la paloma*", y la *canción* que dice "*soy como el ave que en el camino...*" refiere a su pasión por las aves y anticipa el inminente romance; en ***Del cuplé al tango*** Virginia Luque canta "*Martirio*" justo antes de que el tío le prohíba cantar, y luego la trama *sentimental* se habrá de definir con "*me hieren tus besos, son besos de muerte y traición...*"; en ***La novia*** vemos a Antonio Prieto en su *departamento* cantando "*nuevo se ha vuelto el paisaje desde mi balcón...*", y a las vecinas que lo escuchan desde el otro piso. Luego, cuando canta "*como una novia, como tú... te veo, blanca y radiante...*", la muchacha que lo está escuchando deci-

de casarse con el *otro hombre*, y finalmente al dar las doce canta "*reloj no marques las horas*"; en ***Quinto Año Nacional*** los *estudiantes* festejan su graduación cantando en la calle "*bachilleres...*"; en ***Cerro Guanaco*** se canta en el carnaval "*Catamarca es lo mejor, canto, vino y aguardiente, cerros, valles, luna y sol...*", y lo mismo en varias otras películas, con resoluciones tan explícitas como las mencionadas.

Hay también otro grupo de películas que continúan desplegando la vieja modalidad de intercalar ***números musicales*** con un carácter meramente de *espectáculo*, sin que las letras de las *canciones* jueguen papel narrativo o argumentativo alguno. Las mismas, casi siempre, dan cuenta de la incorporación de las nuevas figuras de la música popular a la industria. ***Ritmo nuevo, vieja ola*** hace explícita la cuestión de la nueva *música moderna*, incluyendo temas de Mercedes Carreras y Dean Reed. En ***Mi secretaria está loca, loca, loca*** los números musicales llegan de la mano de Violeta Rivas, del grupo "Los In" (que canta un tema en inglés) y de la peruana Chabuca Granda. Salvo el *vals* de la escena final, que sí se ancla semánticamente con el relato ("*quizás un día así como una ley de Dios, surgió el amor*") el resto de las canciones son un mero "espectáculo" musical intercalado en el relato. En ***Vacaciones en la Argentina*** ya la función de *anclaje* de la *canción* ha desaparecido por completo: un grupo folklórico interpreta una *cueca* en una *boite* ("*algarrobo, algarrobal, cuando cantan los coyuyos me dan ganas de llorar*"), y hay también algunas canciones en italiano sin relación alguna con el argumento ("*un giorno torneró... María del Paraná, ojalá...*").

Ya entrando en los 70, la pulverización del *modelo* da lugar a audacias estéticas inexplicables o gratuitas. Por ejemplo, **Los chicos crecen** (Carreras, 1974), una *comedia dramática* en la que actúan incluso varias figuras consagradas de las décadas pasadas (Luis Sandrini, Eduardo Rudy, Susana Campos, Olga Zubarry, Olinda Bozán) despliega en los *números musicales* sorprendentes innovaciones de lenguaje: *primerísimos primeros planos* de los ojos de la cantante, *ángulos insólitos o aberrantes* de cámara, *planos detalles* de las manos de un baterista, *montaje rítmico*, violentos *contrapicados*. Todo ello, sólo con el objeto de "embellecer" la presentación de los números musicales. Un comentario aparte merece la aparición del uso del *zoom*, que parece obedecer a una simple cuestión de comodidad en la resolución de situaciones y transiciones.

Otro buen ejemplo de estas desmesuras es el *melodrama* **Andrea** (1973), que incluye una *secuencia poética* de dudosa justificación narrativa: luego de un *número musical* al aire libre, en pleno paisaje patagónico, un personaje recita un poema mientras se observan varios planos de pájaros, guanacos, y otros animales, intercalados con el rostro de la niña, fascinada por el "espectáculo".

Esporádicamente, sobrevive también en los 70 el recurso de la *canción como anclaje*, como en ***Mi amigo Luis*** cuando los cadetes cantan la canción del mismo nombre, dedicada a Luis Sandrini, y en ***Andrea***, donde se escucha una canción dedicada a la provincia de *Santa Cruz* en la que se desarrolla la trama. También en el *documental* turístico nacionalista ***Esta es mi Argentina*** (Fleider, 1973) Mercedes Sosa canta, en un Parque Nacional de la Patagonia, la canción que dice "*vuelvo niño a la sombra del sur...*". De todos modos, este recurso aparece ya como bastante anacrónico para la época.

En los que se refiere al ***encuadre*** y la ***iluminación***, el *modelo tradicional remanente* retoma las modalidades establecidas en las décadas pasadas, incorporando también algunas innovaciones estéticas. En varias de las películas del período hay un uso muy fluído de los *encuadres*, sobre todo en la expresividad de los *primeros planos* y los *planos detalle*. Aparecen incluso, en escenas de alto valor dramático, audacias tales como *angulaciones aberrantes* de cámara y *encuadres descentrados*.

Abundan, más que en la década pasada, las *metáforas visuales*, como en el final de ***Una cita con la vida***, cuando la pareja de jóvenes concreta el final feliz alejándose por el empedrado, mientras en un plano cercano se ven dos pequeñas palomas. En otros casos, las *metáforas visuales* se destacan desmesuradamente por sobre la línea del relato: en ***Cerro Guanaco*** hay una escena en la que un hombre a caballo, con una máscara de carnaval, "piropea" con intención a una chica que pasa y trata de besarla. Ella, entonces, corre hacia la *iglesia* mientras redoblan las campanas, en una clara representación del metaconflicto argumentativo, la eterna lucha entre el *bien* y las fuerzas ancestrales y demoniacas del *carnaval*. Y en ***Dr. Cándido Pérez, señoras*** (Vieyra, 1962) los arquetípicos *diablitos* representan la tentación para el protagonista, en los tradicionales términos de la *comedia*.

Algunas películas de la época utilizan el ***montaje***, por momentos, de un modo bastante autónomo y creativo, incorporando los últimos criterios estéticos de la *nueva ola*. Por ejemplo, en ***Interpol llamando a Río*** hay una secuencia de la fuga de los *delincuentes* en un auto descapotable que recuerda a ***Sin aliento***, de Godard, y un final en escenas paralelas, resolución poco común para un *policial*, que liga a la justicia poética con las fuerzas oscuras de la magia. Esta irrupción de lo fantástico en el mundo "real" será ahora un recurso común, siempre de la mano de *efectos de montaje*. En la comedia ***Mi secretaria está loca, loca, loca*** el relato es interrumpido constantemente por las ensoñaciones de la protagonista, que imagina que su jefe es *Superman*, luego lo imagina como un *torero*, un *guía* en las ruinas indígenas, etc. Hay también *secuencias resumen* muy poco convencionales, como aquella en que la protagonista va al *psiquiatra* y habla constantemente, pero en lugar de

su voz se oyen ruidos de tambores. La secuencia se cierra con una transformación, por *fundido encadenado*, del rostro del *psiquiatra* en un *artista moderno* con peluca, que canta desaforadamente "*Help*". Toda la situación tiene un carácter irónico pero también tremendamente desmesurado.

La "*subjetivización*" de las *voces narrativas*, recurso muy frecuente en el *nuevo cine* pero también en películas "*remanentes*" de diversos géneros y estilos (***Del cuplé al tango***, ***La novia***, ***Culpable***, ***La madrastra***, entre otras), junto a las desmesuras estilísticas antes mencionadas, ponen al descubierto la pérdida de potencia y claridad argumentativa de nuestro cine al irse agotando el *modelo tradicional de representación*.

Otros recursos, como la función de *distinción* de los personajes por el *habla*, parecen innecesarios en los 60. En todo caso, los indicadores de la *lengua popular* y del "*hablar bien*" son más débiles y esporádicos, casi siempre sólo guiños ocasionales al espectador. Como por ejemplo en ***Del cuplé al tango***, cuando el personaje interpretado por Tito Lusiardo se niega a aceptar un cigarrillo rubio con un "*imposible, nací en Barracas*". O también, el modo de hablar aristocrático y ya arquetípico del personaje de la *mujer rica* ridiculizado en ***Vacaciones en la Argentina***.

El *habla rural* de la gente del interior no encuentra, como ha sucedido en casi toda la historia de nuestro cine, un modo estable y verosímil de representación, más allá de algunas intenciones regionalistas aisladas, como los personajes secundarios de ***Cerro Guanaco***, que se expresan en un fuerte tono catamarqueño y utilizan numerosos giros regionales.

Comienzan a aparecer, eso sí, expresiones que filtran los nuevos modos del *habla coloquial*, más frecuentemente todavía hacia los años 70: una chica que admira a un muchacho del secundario con un "*¡qué regio, es un churro...!*" (***Quinto Año Nacional***), un joven que pide al barman de una discoteca "*tiráme un whisky*" (***Mi amigo Luis***), o un niño que se dirige a su padre con un moderno "*¡mirá, viejo!*" (***Los chicos crecen***).

La representación de los *extranjeros* se diversifica en figuras durante los 60, y en consecuencia pierde fuerza significante. Esto puede deberse, en parte, a la proliferación de coproducciones y películas vinculadas a lo *turístico* durante el período. Las *italianas* de ***Vacaciones en la Argentina***, por ejemplo, son ahora tres jóvenes *modernas* que llegan a la *Argentina* para resolver "*el tema de una herencia*" (sic), y hablan una especie de "*cocoliche*" que por momentos toma un claro acento *porteño*. Los *italianos* que están en *Roma*, por lo contrario, hablan directamente en italiano, y hay incluso algunos *números musicales* con *artistas* italianos (Domenico Modugno). Algo semejante sucede en ***Interpol llamando a Río***, en la que *Anita* y el *Inspector*, ambos supuestamente brasileños, no tienen ningún acento extranjero, pero los

personajes secundarios (por ejemplo los de la *favela*) sí lo tienen. La presencia misma de personajes *brasileños* es toda una novedad, como también la de *peruanos* en ***Mi secretaria está loca, loca, loca***. Otro tanto puede decirse de la presencia del "*artista norteamericano*" (Dean Reed) en ***Ritmo nuevo, vieja ola*** que, más allá de las polémicas estéticas planteadas en tono de comedia, se incorpora al relato en su carácter de músico popular de las nuevas generaciones.

Los *españoles* tienen ahora un acento más marcado, y sus características dependen de las distintas necesidades de producción: está la cantante "*cupletera*" en ***Del cuplé al tango***, que es interpretada por la misma actriz que la cantante de *tangos* (Virginia Luque), el novio de la protagonista en ***Creo en ti***, cuyo *acento español* no tiene justificación narrativa alguna, o el portero de la escuela en ***La madrastra***, de cerrado *acento español*. Ya entrando en los 70, perviven aún algunos *extranjeros*, como la sirvienta de ***Andrea*** (1973), que agradece explícitamente a la *Provincia de Santa Cruz* "*el modo en que me recibió*".

Para la representación de los extranjeros de origen *judío*, ya no se apela en los 60 a la figura arquetípica del *comerciante* más o menos criticado por su avaricia. Por lo contrario, la figura del *judío* puede ser la excusa para desarrollar una argumentación explícitamente *antirracista*. Es lo que sucede en los episodios de ***Quinto Año Nacional*** dedicados al joven estudiante de origen *judío*, que es discriminado por un profesor pero resulta reivindicado por su familia, sus compañeros y la institución educativa.

El eclipse de la retórica del sentimiento (la vivienda, las comidas, las bebidas)

En el *cine tradicional remanente* de los 60 las figuras establecidas de la *vivienda* van mutando y perdiendo fuerza significante. En una *ciudad* que se ha "modernizado", el ***departamento*** aparece ahora con mayor frecuencia, despojado de las connotaciones negativas que tenía. En él viven todavía los solteros, pero también los matrimonios jóvenes, como por ejemplo la familia del *médico* de ***Dr. Cándido Pérez, señoras***. En ***La novia***, el joven *Pablo* (Antonio Prieto) llega a la *ciudad* y se aloja en un *departamento* que es propiedad de "*un matrimonio que está en Europa*", *departamento* que comparte con un *amigo* que trabaja en la *televisión* y casi nunca está en casa. *Pablo*, que quiere triunfar como *artista*, pone orden en el *departamento* y compra lo necesario para comer: en la cocina vemos hielo, agua, Coca Cola, queso, manteca. En el *departamento* ya hay, también, un *televisor*. En el piso de aba-

jo vive *Marcela*, la joven a la que Pablo conquista cantando canciones románticas sin moverse de su habitación, aprovechando la estrecha vecindad de las viviendas. También aquí, como se ve, la figura ha perdido las connotaciones negativas que la asociaban a los solitarios de la ciudad o los *enemigos de la familia*. En ***Las modelos*** (Vlasta Lah, 1962) un joven compra un *departamento* para su *amante*, pensando que en todo caso se trata de una inversión económica. Pero también la joven modelo, una chica "*moderna*" e independiente, tiene su propio *departamento*.

Entrando en los 70, las figuras sobreviven pero de un modo ya bastante distorsionado. En ***Los chicos crecen*** (1974) *Enrique*, un hombre casado y mujeriego (Eduardo Rudy), vive en una gran casona burguesa, casi una *mansión*, pero su amante *Cristina* (Susana Campos), con la que tiene tres hijos pequeños que mantiene ocultos, vive en una *casa de barrio* que él mismo le ha comprado, con sus niños y un perro, en un clima hogareño. El que vive en un *departamento* es ahora *Casenave* (Luis Sandrini), *amigo* fiel y bonachón que lo cubre en todos sus enredos.

Hay en los 60 una nueva figura que va extendiéndose y tomando forma, tanto en el *nuevo cine* como en el *tradicional remanente*: la del ***chalet*** de barrio o de suburbio. En el terreno del *nuevo cine*, por ejemplo, está la *casa suburbana* de ***El televisor***, en cuyo *living* toda la *familia* (e incluso los vecinos) se instalan en sofás y sillones a contemplar con fascinación el nuevo e hipnótico aparato. Y en el *melodrama tradicional* ***La madrastra***, que plantea el conflicto de *integración familiar* de un niño cuyo padre viudo se casa en segundas nupcias, gran parte de la trama transcurre en el *chalet* de "*Martínez*", confortable y con un lindo jardín en el frente.

Otras veces, el acceso a la *vivienda popular* se problematiza, como si también aquí el *modelo tradicional remanente* resultara permeable al oscurecimiento propuesto por el *nuevo cine*. En el *melodrama* ***Aquello que amamos*** la *familia* vive en un *chalet* de los nuevos suburbios, lindo y confortable. Pero ya aquí el hombre de "clase media" no es propietario de la vivienda sino inquilino, y el pago del alquiler pasa a ser una preocupación constante para la economía familiar.

También perdura la figura *tradicional* de la ***mansión***, que es todavía una casa de importantes dimensiones, pero despojada ahora de mobiliarios y decoraciones de reminiscencias aristocráticas. Se trata más bien del *caserón burgués*, en el que viven *profesionales* o *empresarios*: el joven proveniente de una rica familia de joyeros que oculta que el *caserón* es de su propiedad (***Cuando calienta el sol***), el fonoaudiólogo que se involucra en una historia de *consagración de artistas* (***Ritmo nuevo, vieja ola***) o el *empresario* que solventa además una casa para la *amante* (***Los chicos crecen***). En ninguno de estos

casos, la propiedad y la estabilidad de la gran casa de los *ricos* resulta puesta en crisis por las peripecias del relato (aventuras, triángulos amorosos u otras).

La movilidad social, metaforizada en los 50 como el ***acceso de los pobres a la mansión***, se desvanece en los 60. Hay ahora descripciones de los distintos tipos de vivienda, pero ya no hay movilidad entre ellas, como en ***Quinto Año Nacional***, que representa las viviendas de un grupo de estudiantes de distinta extracción social sin mayores connotaciones. Está la *casa popular*, con su patio que recuerda al conventillo, y su pieza en la que se ve una foto de *Gardel* y una del equipo de *Boca Juniors*, que parece un resabio de viejas *pensiones* o inquilinatos, pero ahora es habitada por una sola *familia*. La casa de los *ricos*, por su parte, mantiene todos los condimentos de la *mansión*, en tanto que la familia de clase media vive en una prolija *casa popular*, adornada con cortinas y flores. Los jóvenes *estudiantes* se visitan unos a otros, sin que haya marcas de distinción social ligada a las viviendas.

La figura de la ***casa soñada*** se presenta todavía esporádicamente en los 60 y aún después, aunque ya no se sueña exclusivamente "*una casa con jardín*". En ***Las modelos*** la *casa soñada* por los que viven en *departamentos* es otro *departamento*, el "del último piso", con terraza, al que finalmente acceden. ***Yo gané el Prode, ¿y usted?*** (Vieyra, 1972) presenta una situación llamativa: *Ricardo* quiere casarse pero "*sin apuro*", y piensa en comprar un *departamento* en cuotas. Cuando visita el lugar con su novia, la pareja sólo encuentra un terreno baldío. El joven, siempre sin apuro, aclara que el *departamento* estará construido "*en un año, año y medio... dos*". En la misma película, vemos una serie de entrevistas *televisivas* en la calle, en las que un cronista pregunta "*¿qué haría usted si ganara 800 millones?*". Entre las respuestas más o menos desopilantes, un jubilado responde que compraría "*una casita con mucho terreno y gallinas*". Por lo que parece, el sueño de la *casita propia* ya no es patrimonio sólo de los *jóvenes*.

Las figuras de la *pensión* o el *hotel pobre* prácticamente desaparecen en los 60, y surge en cambio una figura novedosa: la del ***hotel de turismo***. En el terreno de la *comedia*, diversos personajes protagonizan los clásicos enredos y malentendidos *sentimentales*, en *hoteles* ubicados en *sitios turísticos* que empiezan a popularizarse por la época. En ***Tres alcobas*** (Carreras, 1962) una *artista*, un inspector de impositiva, un hombre que trabaja en la fabricación de lubricantes y un escribano se enredan en *triángulos amorosos*. La trama se abre en un hotel de *Córdoba*, entre recién casados, y envía luego a los personajes de un modo un tanto forzado a *Mar del Plata*. Del mismo modo, el joven rico y mujeriego (Antonio Prieto) de ***Cuando calienta el sol*** escapa por la ventana del *Hotel Hermitage* de *Mar del Plata*, ante la sorpresiva llegada del marido de la mujer que intentaba conquistar. Así es como conoce,

casualmente, a la joven "*azafata*" (un nuevo tipo de personaje que nace también en esta modalidad de representación del "*turismo*") con quien iniciará una trama *sentimental*.

Incluso dentro del género *policial*, la tradicional representación del *hotelucho* de mala muerte, habitado por *delincuentes y policías*, se desplaza ahora hacia simples *hoteles de turismo*. En ***Interpol llamando a Río*** unos *delincuentes* asaltan una fábrica y huyen con el botín a *Río de Janeiro*, adonde serán buscados por detectives de *Interpol*. La mayor parte del film, entonces, nos lleva junto a los personajes en su "*escondite*" en el *hotel*, disfrutando de las playas, la música y la noche de *Río*. El desenlace violento, sin embargo, ocurrirá tras una persecución que lleva a los personajes bien lejos de la zona turística, en los *morros*, más allá de las "*favelas*".

Por su parte, las figuras de la ***mesa familiar*** tienden en este período a mantener los rasgos tradicionales, e incluso a mostrarse aún más y con más detalles en lo *cotidiano*. En **La madrastra** la *mesa familiar* de clase media conserva el típico *mantel a cuadros*, y hay además *sopa, vino, soda, frutas, café*. Los personajes conversan sobre un tema que ahora empieza a hacerse común: la *escuela de los hijos*. Y hay además una figura novedosa: la *madrastra*, mujer buena que lucha por conquistar el corazón de su hijo adoptivo, sirve también en la mesa de la cocina una suculenta ***merienda*** para el niño y todos sus compañeritos (*leche con sandwiches*).

En ***Quinto Año Nacional,*** en ninguna de las mesas de las distintas clases sociales falta la *comida*, el *vino*, el *sifón*, el *pan*. Todo lo contrario: la *mesa familiar* es aquí el signo de igualdad entre las *familias* socialmente "niveladas" por la escuela secundaria de los *hijos*,[146] en una figura que tiende a representar a la *clase media*.

Otras veces, también en esta cuestión, la modernidad invade y oscurece un poco más las figuras tradicionales de este *modelo remanente*: en ***La novia*** apenas hay algo de comida en el *departamento* del joven soltero, y aunque él sale a "hacer las compras" nunca nadie se sentará a la mesa. Y en ***Una cita con la vida*** directamente la *mesa familiar* se ha degradado, a la manera del *nuevo cine*. El protagonista, un joven *trabajador* abrumado por motivos familiares y sociales, llega a su casa cansado y come, en soledad, la comida que le dejó preparada la *madre* (*churrasco, sopa*). En otra

[146] Significativamente, es común que ahora aparezcan personajes "con hambre", algo poco visto en la década del 50. En ***La madrastra,*** cuando la madre pregunta al chico negro llamado *Andresito* si quiere algo para la merienda, éste tímidamente contesta: "*milanesas...*". En ***Quinto Año Nacional*** está el personaje del joven gordo (Javier Portales), que tiene hambre todo el tiempo. Y al mismo tiempo, la hermana de otro de los chicos pide, en la mesa familiar, comer un "*churrasco*" para no engordar.

escena, la *mesa familiar* estalla en un conflicto de gran intensidad dramática: el *padre* pierde los estribos y golpea al otro *hijo*, que es *ladrón*, y es amenazado por éste con un revólver, mientras la *madre* llora, en una amarga sobremesa.

Por su parte, la suntuosa y ceremoniosa *mesa de los ricos* prácticamente se desvanece en los 60. A lo sumo, se mantiene sólo la figura de "*nombrar la comida*" sin mostrarla (***Creo en tí***), o bien alguna escena en la *mesa* de poca trascendencia (***Mi amigo Luis***). Al irse debilitando la fuerza significante de los *sistemas de representación*, las distintas figuras se entremezclan. En la *mesa* del *profesional* burgués de ***Dr. Cándido Pérez, señoras*** se sirven dos copas, signo de distinción, pero también se toma la *sopa*. Y en ***Andrea*** los *ricos* comen un asado al aire libre (*capón*) en medio de la Patagonia. El *asado campero*, figura no muy común en los 50, puede verse también en ***Cerro Guanaco***, cuando los arrieros lo comen en su campamento.

Los cambios en las modalidades de producción de la época y la representación del turismo traen también novedosas formas de acceder a la *mesa*. En la comedia ***Mi secretaria está loca, loca, loca*** la protagonista (Violeta Rivas) come en el avión que la lleva al *Perú*, y los *delincuentes* de ***Interpol llamando a Río***, refugiados en Brasil, comen en un precario negocio de la favela "*arroz, carne y un poco de farofa*".

También en lo referente a las ***bebidas***, las asignaciones de sentido comienzan a diluirse y perder claridad en el *modelo remanente*. Por ejemplo, el *champagne* ya no es la bebida lícita de la celebración familiar honesta (aunque en todo caso conserva ciertas vinculaciones con la vida nocturna) y el *whisky* ha dejado de ser una bebida íntimamente asociada al mundo del *hampa* o su contrapartida *policial*. Si el *policía* de ***Interpol llamando a Río*** bebe, como era tradicional, un vaso de *whisky* mientras busca a los prófugos, éstos terminan en una favela tomando *cachaza*. Hay diversos ejemplos de esta dispersión de sentido: en el misterioso mundo de las montañas (***Cerro Guanaco***) los arrieros se convidan con *aguardiente* de una cantimplora; tanto un *empresario* mujeriego como su *amigo* bonachón y decente (***Los chicos crecen***) beben *champagne* en una *boite*, sin que ello implique ninguna sanción moral, y después *cognac* y *café* en un bar con billares;[147] los *cadetes* y el *oficial* del Colegio Militar (***Mi amigo Luis***) toman *mate* en el cuartel pero *whisky* en la discoteca; el *estanciero rico* de la Patagonia (***Andrea***) alterna el *mate* con el *whisky*, y en una escena de carácter *turístico*, su familia y sus amigos se dan el lujo de tomar también *whisky* frente al *ventisquero*, con hielo "*de treinta siglos*". Las figuras del consumo de *bebidas*, como

[147] Hay también aquí otra novedad: en un paseo por el zoológico, los niños toman un "*licuado*".

se ve, se han diversificado y en el camino han ido perdiendo homogeneidad y claridad significante.

En tanto se mantienen, en cierta medida, las características de la figura del **brindis**, aunque los motivos de esta ceremonia ya no se ligan tan directamente a la *vida cotidiana*. Así, los amigos *artistas* argentinos en *Madrid* de **Del cuplé al tango** brindan por la flamante pareja en estos términos: "*por un matrimonio que además de ser una obra de amor es una obra de arte... por España, por Argentina, por Juan de Garay, por Pepita y por un amigo queridísimo que sabe pintar mucho más rápido que yo*". El hermano de la muchacha agrega, además "*por tu felicidad*".

Y en ***Interpol llamando a Río***, directamente, el *brindis* se reduce a una referencia narrativa, perdiendo por completo su carácter de metadiscurso: el *policía*, sentado en la boite de *Brasil* junto a la chica llamada *Ana*, brinda "*por otra Ana*", alguien que supuestamente conoció y de quien nada más sabremos.

La ciudad moderna, los nuevos barrios y los territorios del turismo

Ya desde finales de los años 50, la *ciudad* (el **centro**) empieza a perder su carácter de *territorio* de diversión nocturna y *consumo ciudadano integrado*. Si bien en algunos *melodramas remanentes* todavía los personajes salen a divertirse al *centro*, la figura se va tornando problemática. Los jóvenes "*modernos*" en, por ejemplo, **Del cuplé al tango**, pasean por el *centro* en auto descapotable y admiran sus *luces*, pero al llegar al "*parque de diversiones*" se ven envueltos en una *gresca* provocada por las burlas ofensivas de un grupito de muchachos ("*rebeldes sin causa, delincuencia juvenil*").

Poco a poco, la **ciudad moderna** toma su forma. La presentación del *policial* ***Interpol llamando a Río*** es un indicio al respecto: los títulos se sobreimprimen sobre la tradicional secuencia nocturna de las *luces de la ciudad*, pero la música de Astor Piazzolla y los encuadres novedosos le dan a la misma un carácter inquietante. Ahora, el *centro* de la ciudad ya no es el territorio del *tiempo libre*, sino más bien de la agresividad y alienación de la vida *moderna*, con su tránsito alocado. Los personajes de **La novia** se mueven en una *ciudad* vertiginosa: toman el *subte* porque "*es más rápido que un taxi*", y corren hasta en la entrada del edificio ("*¡rápido que se nos va el ascensor!*"). La agresividad en el tránsito es notoria, y los colectivos arrancan antes de que suban todos los pasajeros.

A esta *ciudad céntrica* y agresiva se oponen ahora los *nuevos suburbios*

de clase media, como en ***Aquello que amamos***, en la que los "ruidos molestos" del *centro* se diferencian del tranquilo *barrio suburbano* de *chalets*, al que se llega en un viaje en tren. En ***La novia*** los ***suburbios*** incluyen un coqueto *club* en el que los amigos nadan, juegan al tenis y cantan, y al que se llega cómodamente en colectivo. Pero también, en otra dirección, está el más *popular "Centro social Lugano"*, en el que el *artista* se consagra en una fiesta barrial.

También la *familia* de ***La madrastra*** vive en una linda casa con jardín en un *barrio* residencial de *Martínez*.[148] Y los *estudiantes secundarios* de ***Quinto Año Nacional*** pasean por los bosques de *Palermo* (como era tradicional) pero también se mueven con destreza por la zona céntrica donde está la *escuela* (también ellos toman los colectivos sin que éstos terminen de detenerse), y por *barrios* de la ciudad atestados de tránsito. Pero también aquí hay barrios peligrosos, y por eso el *taxista* que ha sido asaltado aconseja a su hijo: "*cuidáte de Floresta, barrio bravo*".

En suma, ha surgido un nuevo ***mapa***: la *ciudad* se ha vuelto *moderna*, de modo que sólo los personajes *modernos* viven en ella con naturalidad. Su hostilidad se compensa con la aparición de un nuevo territorio: los ***barrios residenciales de clase media***, que se diferencian de algunos otros suburbios más *peligrosos*. El viejo *arrabal*, no obstante, subsiste a veces en ciertos *melodramas remanentes*, o en la obra de directores de la vieja guardia. Por ejemplo, en ***Culpable*** (Del Carril, 1960), una película extraña con algo de *policial* y algo de reflexión metafísica, se ven *arrabales* suburbanos, y en ellos algo muy parecido a un *conventillo*.

Los *territorios del interior* se hacen muy poco frecuentes en el mundo de la representación de los años 60. El ***campo*** casi no se ve en las pantallas, en tanto que la ***montaña*** mantiene, en sus pocas apariciones,[149] su carácter de territorio ancestral y misterioso. En ***Cerro Guanaco***, los *cerros de Catamarca* son *territorio* de fiestas populares en la que "*los del valle*" y "*los de arriba*" bailan, cantan y toman *vino* al aire libre. Hay allí, en tiempos de *carnaval*, procesiones en los cerros con música y banderas, hombres con máscaras que galantean a las mujeres, y arrieros que cabalgan cantando bagualas. Pero en el *cerro* están también las fuerzas oscuras de la tierra, que enloquecen a los hombres ambiciosos.

El ***litoral*** por su parte ha perdido su carácter ominoso y el *río*, cerca de

148 También allí, vemos a la *maestra* tomar el "*colectivo 6*". Luego, el pequeño protagonista es enviado a *Luján* para su curación.

149 A lo sumo, puede tratarse de lejanos territorios de *origen*, como cuando el personaje de Luis Sandrini, en **Los chicos crecen** (Carreras, 1974) piensa en regresar a *Calingasta*, su pueblo natal en *San Juan*, y la muchacha le pregunta "*¿dónde queda eso...?*".

Buenos Aires, es nuevamente un lugar saludable y de paseo. Junto al *río* se concreta la *seducción sentimental* en **Creo en ti**, y allí los personajes *se besan* mientras se ven por detrás algunos veleros navegando. También en el *río* puede verse levantar vuelo a un medio de transporte ya borrado de nuestra memoria: un "*hidroavión*". En ***Una cita con la vida*** el *Tigre*[150] sigue siendo zona de refugio, pero ya no de peligrosos *delincuentes* sino de la pareja joven cuyo amor es incomprendido por la sociedad adulta. En la casilla de madera los jóvenes inician su convivencia cotidiana, evitando las miradas de la *Prefectura* que patrulla la zona, y que finalmente logra encontrarlos y restituirlos a sus *familias* y al final feliz. La ley, ahora, parece hacer pie en este *territorio* que antes se mostraba como *peligroso* y ambiguo.

Los territorios del ***extranjero*** se diversifican en los 60,[151] probablemente de la mano del aumento de las coproducciones. Esta nueva figura, junto a otras que representan ***destinos turísticos*** en el país, son la mayor novedad de este *modelo tradicional remanente*. Hay todavía *artistas* argentinos que viajan a *París* a estudiar, como en **Del cuplé al tango**,[152] que ubica sin embargo esta situación en el *pasado*. Luego los personajes van de allí a *Madrid*, en un improbable viaje en barco, que de todos modos sirve como excusa para introducir la cuestión de la música popular española en el film.

Pero también pueden verse ahora imágenes de *Roma* (***Vacaciones en la Argentina***), *Lima* (***Mi secretaria está loca, loca, loca***), *Río de Janeiro* (***Interpol llamando a Río***), y otros sitios del *extranjero* más o menos vinculados con el *turismo*. Este nuevo *modelo "turístico"* adolece de una notoria debilidad estética y narrativa, y está plagado de situaciones forzadas o inverosímiles, pero sus argumentos ofrecen una justificación para que los personajes viajen de un lugar a otro, de modo de poder mostrar los nuevos *territorios* del *turismo*. En ***Vacaciones en la Argentina*** (Leoni, 1966) una débil trama de *comedia* lleva a tres *italianas* que han llegado a la *Argentina*, en diversas peripecias por momentos casi incomprensibles, a las *Cataratas del Iguazú*, *Villa Carlos Paz*, *Mar del Plata*, y una *estancia*. Todos estos nuevos *territorios* son representados apelando a figuras del *turismo* y del *espectáculo*: *Roma* es el *Coliseo* y algunas pocas calles, pero también una *ciudad* en la que "se ensayan escenas" y "se filma una película"; en *Villa Carlos Paz* los personajes pasean en "*anfibio*" por el *Lago San Roque*; en la *estancia* se despliega

[150] Se repite aquí la típica escena de la chica que camina por la costanera, pensando en suicidarse.

[151] Incluyendo las menciones y referencias indirectas. En ***La novia*** (Arancibia, 1961) *Pablo* (Antonio Prieto) es "*una voz nueva que nos mandan a través de la Cordillera*", y el padre de la novia llega en avión desde *San Pablo*.

[152] Aquí *París* es representada con los motivos más arquetípicos: el *Arco del Triunfo*, el *Moulin Rouge*, la *Marsellesa*.

un número musical de *malambo*. En *Mar del Plata* un personaje es llevado por la *Policía*, para ser interrogado, a una luminosa habitación de *hotel* frente al mar. Todos los lugares del relato son ahora ***destinos turísticos***,[153] e incluso lo será la tradicional *noche porteña*. Paradójicamente, cuando los personajes de las películas casi ya no *sueñan con viajar*, los relatos despliegan ante el espectador un *mapa de territorios* que pasan ahora a ser, directa o indirectamente, *destinos turísticos*.

En ***Mi secretaria está loca, loca, loca*** todo el relato se estructura en torno de la figura de una "*agencia de turismo*", con sus nuevos personajes: la *secretaria* (Violeta Rivas) que viaja al *Perú* por "*recomendación médica*" para curar un mal de amores, y el *jefe* de quien ella está enamorada. La chica recorre *Lima* en un auto descapotable (el *mar*, las *corridas de toros*, la vida nocturna *moderna*), visita luego las "*ruinas preincaicas*" y hasta se da el gusto de conocer y "entrevistar" a la cantante Chabuca Granda. La figura de la *agencia de turismo* brinda también la excusa para mostrar otros territorios turísticos: *San Carlos de Bariloche* (*pesca de trucha, caza de ciervos y jabalíes, esquí*) y las cantinas de *La Boca*, con sus espectáculos musicales. En una escena, el *jefe de la agencia* explica a sus empleados (y al mismo tiempo al espectador) que "*es hora de que entre todos los pueblos americanos, Argentina, Chile, Paraguay, Bolivia, Perú... se inicie un verdadero acercamiento turístico*".

El *Río de Janeiro* del policial ***Interpol llamando a Río***, cuya estética tiene ciertos aires de "*nuevo cine*", presenta dos caras: por una parte está la *ciudad turística*, con sus playas, bares y lugares nocturnos ("*cidade maravillosa...*") y por la otra los barrios *pobres* (la *favela*, el *morro*), zona marginal donde la magia popular resuelve la trama criminal y donde los *delincuentes* son finalmente atrapados.

Aun en un *melodrama remanente* de los 70 como ***Andrea*** se cuelan escenas que muestran a la manera de "catálogo" ciertos *destinos turísticos* poco tradicionales. En la *Patagonia* no sólo hay desierto y viento permanente, sino también imponentes paisajes como el *Cabo Vírgenes*, *Calafate* o el *Ventisquero Perito Moreno*, que tiene "*treinta siglos*" y "*avanza*". La cámara muestra aquí en detalle los desprendimientos de hielo, y describe la pequeñez de las personas frente a la naturaleza. Los personajes ensalzan el valor de los primeros habitantes de estas regiones (como el *Comandante Piedrabuena*), y explicitan su admiración por sus paisajes ("*ésta es una tierra para hombres y mujeres de verdad*"; "*... a mí estos lugares me gustan más que nada en el mundo*"). La *visión turística* se enlaza aquí con una renacida *mirada nacionalista* sobre

[153] Al respecto puede verse también ***Las vacaciones de los Campanelli***, que relata y satiriza las nuevas modalidades populares del *consumo turístico*.

nuestros *territorios*, que ya no sólo son *destinos turísticos* consumibles sino además signos de grandeza de la patria, aunque nadie los visite.

En ese sentido, la documental ***Esta es mi Argentina*** (Fleider,1973) resulta un ejemplo desmesurado y paradigmático. La película se limita a mostrar, a medio camino entre el catálogo turístico y la exaltación nacionalista, un *mapa* "completo" de los distintos *territorios* que conforman la Argentina, sobre la explícita voz en off de Luis Medina Castro. El catálogo es vasto y redundante: la *Patagonia* con sus paisajes imponentes (el *Lago Argentino*, el *Ventisquero*, la *cordillera*, las *loberías* en el mar, los *Parques Nacionales*) pero también con sus actividades económicas (la *cría de ovejas*, la extracción de *petróleo*, *carbón* y *gas*, la *tala de bosques*), y hasta actividades militares, como el despegue de *aviones de guerra* en *Ushuaia*. Incluso las *Islas Malvinas* son aquí parte de este *territorio*: hay allí imágenes de las calles con mujeres y niños, de las iglesias y campos, y hasta un desfile y fiesta popular en honor al aniversario de la *Reina*. Los otros *territorios* (*Mendoza*, *Corrientes*, *Mar del Plata*, *Buenos Aires*) adquieren el mismo carácter de, a la vez, ***destino turístico*** y ***patrimonio nacional***. En este contexto, la ciudad de *Buenos Aires* es poco más que una imagen de catálogo: la *Orquesta de Anibal Troilo*, la *Plaza de Mayo*, el *autódromo*, el *hipódromo* y los *estadios de fútbol*, *Juan Carlos Copes* y *María Nieves* bailando en la *Avenida Nueve de Julio* y en la *Avenida Corrientes*.

En todos estos ejemplos de *territorios* como *destinos turísticos* no faltan los *aviones* y los *aeropuertos*, signos de la nueva modernidad que se abre al consumo ciudadano.

El mundo se oscurece (también en el cine tradicional remanente)

De algún modo, el "espíritu de época" de los años 60 (verdadera revolución cultural en la visión del mundo) logra influenciar por momentos también a este cine *tradicional remanente*, apegado a los convencionalismos y en lucha por "actualizarlos" a los nuevos tiempos. La década "que inventó a los jóvenes" también logra representar, en estas películas *tradicionales*, una suerte de "*amor moderno*", aunque de un modo más "suavizado". Las escenas "en la habitación" que muestran la *seducción* preliminar se hacen más frecuentes y adquieren una mirada más adulta, tanto en parejas recién formadas como en otras ocasionales, y también (y quizás esto sea lo más novedoso) dentro mismo del *matrimonio*.

Las modelos muestra el *amor* en el mundo de los *jóvenes*, en el que imperan la *música* lenta (desde el tocadiscos), las luces bajas, el *whisky* y los *departa-*

mentos de soltero. Otras películas (***Aquello que amamos*, *Ritmo nuevo, vieja ola***) muestran las nuevas formas del *amor* dentro del *matrimonio*, el lugar de la *moralidad* por excelencia. Los *esposos* buscan formas de vivencia del ***amor moderno***, que requiere de la *seducción* para poder mantenerse. Abundan entonces las escenas en las que la *seducción* se carga de un "*erotismo*" antes inadmisible: salidas a bailar, *whiskies*, música y palabras al oído, la cámara demorándose un poco más en la habitación de la pareja. Estamos en los sesenta, y la verosimilitud sobre las relaciones interpersonales necesariamente ha cambiado, de modo que ahora la consumación de la trama sentimental ya no es el *beso*, sino que ha avanzado un poco más, hasta los "*preliminares de la relación sexual*".

Otras veces, otras modalidades más cercanas al *nuevo cine* se filtran también en los relatos del *modelo tradicional remanente*, contribuyendo a enturbiar los intentos de *representación* optimista y transparente del mundo. Un ejemplo es la aparición, en algunas películas, de una lógica de ***causalidad social*** en la estructuración de los relatos. Las cosas que les suceden a los personajes, aquí, ya no se deben a la fuerza superior del *destino*, ni a la voluntad o *fuerza moral* de alguno de ellos, sino a "la sociedad" en la que viven. En ***Una cita con la vida*** las causas del sufrimiento de los *jóvenes* se atribuyen a su contexto familiar y *social* (un *hermano ladrón*, *padres que no comprenden a sus hijos*) y se agravan por una cuestión *económica* (la pareja no tiene adonde ir y *deambula* peligrosamente por la *ciudad*). La resolución llega aquí por un doble movimiento, que de algún modo "mezcla" el optimismo del *modelo tradicional* con el pesimismo del *nuevo cine*: los *jóvenes se rebelan* y se fugan, pero a la vez la *madre* ablanda su posición reflexivamente y acepta la consumación de la pareja.

Otra cuestión que aparece esporádicamente (totalmente ajena al *modelo tradicional* de los 50) es la de la representación del mundo de la ***política***, incluso en términos de actividad atravesada por la *corrupción*. En ***Creo en ti***, un *melodrama* a la vieja usanza, el padre de la *otra mujer* introduce al protagonista en la *política* ("*necesito un hombre fuerte en la política*") y lo hace sólo por intereses económicos personales. Luego, incluso, veremos cómo se entrega una "coima" a un hombre que sale del *Congreso*, aparentemente un *legislador* ("*el dinero también sirve para comprar una huelga*").

Pero lo más frecuente es que, en muchas de estas películas pretendidamente *optimistas*, el "malestar" de época se filtre de modo larvado y tal vez "inconsciente". A su manera, el *cine tradicional remanente* sobrecarga la representación de la *vida cotidiana* de situaciones de ***violencia***, de algún modo naturalizadas y no sancionadas moralmente por los relatos.

En el terreno de la *comedia*, abundan los *gags* que apelan a golpes físicos o situaciones de exagerada *violencia*, como puede verse en ***Vacaciones***

en la Argentina (un *abogado* da un portazo y rompe un vidrio, un ordenanza dice que "*un día tuvo que retorcerle el cuello a la mujer por romper cosas*", un hombre se choca accidentalmente con otro en el aeropuerto y éste arma un verdadero escándalo, un *paisano* ve el cuadro abstracto que está pintando la joven italiana y le apunta con una escopeta, etc.). En éste y en otros filmes, se repite el lugar común de la consabida *gresca* en la *boite*, donde vuelan platos y trompadas y todos los personajes terminan presos. Lo notable es que este tipo de situaciones no se muestran como hechos excepcionales ligados al desarrollo dramático, sino simplemente como datos conocidos y "naturales" de la vida social, casi en el plano del costumbrismo.

También en el terreno del *melodrama* son ahora comunes las *grescas*. En ***Del cuplé al tango*** la salida en auto descapotable por el *centro* termina en una *gresca* en el *Parque de diversiones*, simplemente porque unos jóvenes se burlan del sombrero que usa un personaje. Por su parte, ***Quinto Año Nacional*** impregna de una importante dosis de *violencia* el mundo *cotidiano* de los *jóvenes estudiantes*. El padre de un alumno, que es *taxista*, vive con miedo de ser asaltado por "*pasajeros sospechosos*", y sus miedos se harán realidad cuando es asaltado *violentamente* en *Floresta*. Más tarde, el mismo hombre *cachetea* a su hijo que quiere dejar el *Colegio* ("*... el Nacional, sí, aunque tenga que llevarte a patadas...*"), actitud que parece justificada por el relato, atendiendo a la condición social y cultural del personaje. Ya hemos mencionado, también, el desenlace trágico de la historia de uno de los *jóvenes*, que termina asesinado después de "descarriarse" en el mundo de la *noche* y las mujeres de mala vida.

En los filmes *tradicionales* de los años 70 la *violencia* como hecho "natural" sigue instalada, y aún con más fuerza, en el terreno de lo *cotidiano*. En ***Mi amigo Luis*** (1971), que muestra escenas *cotidianas* de la vida del cuartel a la manera *tradicional*, el *sargento* y los *cadetes* asisten a una *boite*, en la que se arma una *gresca* de la que los *militares* participan gustosos, casi como si se tratara de un deporte ("*siempre se tienen 20 años en algún lugar de las trompadas*"). En la misma línea, se cuenta también como un hecho natural que en el *Colegio Militar* los cadetes solucionan sus conflictos a golpes de puño, "*detrás de la pileta*".

Y en ***Los chicos crecen*** (1974), *melodrama* de carácter absolutamente *tradicional*, hay una escena de *violencia* entre *amigos* que recuerda a ciertas situaciones *moralistas* de los años 30: *Antonio* (Luis Sandrini) le da una *trompada* a su *amigo* porque éste se niega a reconocer a sus *hijos*. Luego, la relación de *amistad* continuará adelante sin problemas y no se hablará más del tema. De algún modo, como se ve, fracasan los intentos del cine *tradicional remanente* por actualizar las figuras del *optimismo transparente* en la

representación del mundo, y éste adquiere por momentos un carácter *oscuro y peligroso*, incluso más allá de la voluntad de los realizadores.

Hacia finales del modelo, nuevas debilidades

Extrañamente, el ***modelo tradicional*** se acerca en su ocaso al mismo carácter incoherente que lo caracterizó en sus lejanos orígenes, treinta años atrás: ***debilidad***, incoherencia e hibridación narrativas, como se puede apreciar en varias películas de la época. ***Vacaciones en la Argentina***, como ya se dijo, es un ejemplo extremo, con su argumento inverosímil, débil y confuso. No se entiende, por ejemplo, el parentesco o el motivo del viaje de las *italianas* a la *Argentina*, y la película está plagada de situaciones forzadas o incomprensibles. El *caso policial*, que se plantea en tono de *comedia*, es totalmente increíble sin llegar a ser gracioso: a un personaje se lo llevan preso acusado de *robar unas joyas en Chile*, que *aparecieron en Mar del Plata*. El hombre se defiende: "*no soy un ladrón ni tampoco un asesino*", y de pronto, sin explicaciones, el caso se resuelve ("*el verdadero culpable ha confesado*"). También el final es incoherente: había un juicio en danza por unas tierras, y llega la noticia de que *Jorge Rodríguez* lo ha perdido, pero insólitamente el ganador del juicio decide ceder las tierras. Toda la película, en verdad, parece no ser más que una excusa para mostrar paisajes *turísticos* alternados con *números musicales* al *viejo* estilo, pero sin lograr articular estas situaciones en un relato coherente. El *caso policial* mencionado, por ejemplo, sólo cumple la función de llevar la acción a *Mar del Plata*.

Mi secretaria está loca, loca, loca, la otra *comedia* que se ha mencionado, está también plagada de incoherencias y desmesuras narrativas. La cámara se pasea por distintos lugares del *Perú* (ruinas "preincaicas", corridas de toros en *Lima*, etc.) y de *Bariloche*, y alterna estas escenas con *números musicales* de Violeta Rivas, Los In y Chabuca Granda, sin ninguna justificación narrativa. Incluso un *policial* de tono más "moderno" como ***Interpol llamando a Río*** trabaja las mismas *figuras* de un modo similar, cuando el relato sigue a los *delincuentes* prófugos hasta las playas de Brasil, y la cámara se demora mostrando los bares de *Río*, sus playas, su música, su vida nocturna.

También el *modelo remanente* de los 60 apela abundantemente a la conocida articulación de ***mecanismos de figuración*** que sitúan el relato de ficción en el mundo "real" y conocido por los espectadores. Los *denotata* pueden nombrar ahora distintos sitios de la *ciudad de Buenos Aires* (la "*Avenida del Libertador General San Martín*" en ***La novia***; el "*Normal número uno, en la calle Córdoba*" en ***Quinto Año Nacional***, y cosas por el estilo), pero

cada vez más se usan para nominar a distintos sitios de *interés turístico*. Como se dijo, éstos empiezan a ser mostrados y llamados por su nombre profusamente, la mayoría de las veces sin mayores justificaciones narrativas. En ***Interpol llamando a Río***, por ejemplo, la ciudad de *Río de Janeiro* es mostrada en todo su esplendor turístico, pero sin embargo la conocida orquesta de Leopoldo Federico, que interviene con un número musical en una *boite*, no es mencionada en el relato por su verdadero nombre. Este dato significativo marca el desplazamiento que se está operando en los intereses de la *argumentación* en este período.

Por su parte ***Vacaciones en la Argentina***, además de mostrar casi como un paseo de vacaciones y llamar por su nombre a sitios tales como el *Lago San Roque*, *Mar del Plata* y las *Cataratas del Iguazú*, reedita también la vieja figura de las *luces del centro* con nuevos carteles comerciales que ahora son bien legibles, se diría que como un inserto publicitario (*Thompson y Williams*, *IKA*, *Cognac Pedro Domecq*).

En definitiva, en la búsqueda de actualizar y "mantener vivo" al *modelo*, las distintas *fragilidades narrativas* conviven con una notable audacia y proliferación de recursos, los que entonces van perdiendo su fuerza *tradicional*. Se multiplican, por ejemplo, los *raccontos* destinados a "*clarificar el mundo*" y los *flash backs*, muchas veces más ornamentales que funcionales, así como el uso de subniveles narrativos sin mayor justificación. Se trata de un exagerado arsenal de recursos que se utilizan para narrar simples y remanidas historias de carácter *melodramático* o de *artistas*, que en verdad no los necesitan.[154]

Al mismo tiempo, los mecanismos ***autorreferenciales*** se vuelven extremos en los 60 (y más aún entrando a los 70), acercando curiosamente las manifestaciones *remanentes* del *modelo tradicional* a sus orígenes en el formato de la *revista* musical. En la comedia ***Yo gané el Prode, ¿y usted?*** hay varias secuencias en el ámbito de un *canal de televisión*, en el que se hace un programa que presenta semanalmente a los ganadores del "*Prode*". Curiosamente, el conductor del programa es un conductor real y popular de la televisión, quien es llamado por su verdadero nombre artístico (Silvio Soldán), en tanto que el cantante Raúl Lavié adquiere un nombre de ficción (*Polo Roldán*). Tam-

[154] ***Una cita con la vida*** (Del Carril, 1958), una película sólida en lo narrativo, también se arriesga, con más éxito, en el terreno de una más compleja modulación de los niveles narrativos. La parejita de jóvenes solitarios se cuenta sus respectivas historias, y el relato entonces da pie a sucesivos *raccontos* de narradores personales. Pero **Los chicos crecen** (Carreras, 1974), otro *melodrama tradicional remanente*, incorpora livianamente los recursos de modulación temporal: cuando *Antonio* (Luis Sandrini) rememora situaciones de su vida pasada con los niños, el relato audiovisual repite escenas que ya se han visto, recurso por demás innecesario.

bién está aquí el *Pato Pastoriza*, futbolista y dueño de una pizzería en la ficción, obviamente representado por el futbolista del mismo nombre.[155]

En **Los chicos crecen** hay un juego significante similar entre el mundo de la ficción y el de la vida real, en la escena en que *Carlos Gardel* canta *Mi Buenos Aires querido* en una fiesta en honor del "*Príncipe de Gales*". El personaje, claro está, es interpretado por un actor, pero la banda de sonido corresponde a una grabación auténtica de Gardel. Algo similar sucede en la secuencia en que se presenta *Aníbal Troilo* en una *boite* de cierto nivel ("*hoy, debut Aníbal Troilo*"). También aquí, el *artista* es representado por un *doble* en la imagen, pero no en la banda de sonido. La escena, además, da lugar a comentarios *autorreferenciales* ("*¿y a éste quién lo conoce? [...] Acordáte lo que te digo, este gordito va a ser famoso...*").

Se nota aquí la influencia, no sólo en el plano artístico sino además en el comercial, de la televisión, el nuevo medio de comunicación que comienza a extenderse masivamente en este período. La despreocupación de los realizadores por "disimular" narrativamente la presencia de números artísticos y otras referencias a la pantalla chica recuerdan, también, al desparpajo con que se presentaban los números *artísticos* en los primeros filmes de los años 30, bajo el influjo directo del medio radiofónico. También aquí, los artistas son mostrados al público (que se supone ya los conoce) con desmesurados guiños y sin mayor justificación narrativa.

Otro tanto sucede con los muestrarios "*turísticos*" desplegados en las películas *remanentes* de los 60. También en este punto, la incorporación de este tipo de escenas da lugar a desmesuras narrativas. En **Andrea**, por ejemplo, entre otros recursos tradicionales usados con sorprendente "*libertad expresiva*", está la *voz en off* femenina por medio de la cual habla la "*provincia de Santa Cruz*", y que brinda datos tales como cantidad de habitantes de la misma. Al mismo tiempo, se exacerba una mirada nacionalista en la presentación de estos sitios *turísticos* (*Río Gallegos*, el *Cabo Vírgenes*, *Calafate*), que conlleva a la vez cierta *intención pedagógica*.

Esta es mi Argentina (Fleider, 1973), como dijimos, lleva el "muestrario" y la mirada nacionalista-pedagógica al extremo. La película comienza con una introducción a cámara de Luis Medina Castro, con un mapa de la Argentina detrás, y desde allí hasta el final no es otra cosa que un muestrario completo de nuestras bellezas *turísticas* y nuestras riquezas naturales. Aquí, tanto las *ciudades*, parajes o monumentos como los números *artísti-*

[155] También escuchamos, en una entrevista televisiva en la calle, a un ciudadano opinar que si ganara el Prode desearía "*comprar los mejores jugadores para River, a ver si ganamos un campeonato*".

cos son mostrados y llamados por su nombre. Sin embargo, los sitios más típicos de *Buenos Aires* y sus *luces del centro* se dan por conocidos, en tanto que los del *interior* se describen en detalle con una fuerte intención "pedagógica", con especial énfasis en las denominaciones institucionales (el edificio de *Gas del Estado* en *Pico Truncado*, el "*Monumento al petrolero*" conocido por los pobladores como "*Gorosito*" y los *tanques de YPF* en *Caleta Olivia*, la placa de la *Fuerza Aérea Argentina* en el aeropuerto de las *Islas Malvinas*, etc.). Ha desaparecido ya por completo todo rasgo argumental, en tanto que la retórica *argumentativa* vuelve a ser potente aunque surge a la superficie de modo descarnado, y todo el film no resulta otra cosa que un panfleto o alegato "nacionalista".

Con desmesuras como éstas se va apagando en el cine argentino la potencia estética y argumentativa del *modelo de representación tradicional*, o *modelo del sentimiento*. No obstante, el mismo, que ha sido verdaderamente central en nuestra historia cultural, habría de resultar todavía "productivo" en las décadas siguientes, no sólo en la pantalla grande sino además en la televisión, que habría de recoger muchas de sus *figuras* y modos de representar la realidad. Sin ir más lejos, la televisión argentina heredará del *cine del sentimiento* su fuerte carácter autorreferencial, convirtiéndose con los años en la nueva plataforma de presentación de los "artistas populares", y a la vez de construcción imaginaria de identificaciones.

Pero, eso sí, nunca volverá a desplegarse una homogeneidad en la *representación del mundo* y una fuerza expresiva eficaz para imponerla como las que impuso, durante su esplendor en los años 40 y 50, el *modelo tradicional de representación*.

Sobre los restos del modelo, la mujer como objeto sexual

Abruptamente, surge en los años 60 de las entrañas del *modelo del sentimiento* un nuevo *tipo de mujer*, impensable sólo algunos años antes. Llevando más allá del límite la figura de la *mujer moderna*, y encarnado casi exclusivamente por las jóvenes y exuberantes Isabel Sarli y Libertad Leblanc, hay ahora una *mujer que se muestra* a los hombres (lo más desnuda posible), y cuyo cuerpo despliega los poderes del deseo. Casi siempre es ésta una mujer más o menos "ingenua", sobrepasada por las consecuencias que su cuerpo provoca en los hombres y en ella misma. Ya en **Sabaleros** (Bó, 1959), *melodrama "testimonial" remanente* ambientado en el mundo *salvaje* del litoral, se insinúan los primeros rasgos del nuevo tipo de personaje. Ya en esta película,

Isabel Sarli se baña desnuda en el río mientras un hombre la observa, en una escena bastante más audaz que los antecedentes *del modelo del sentimiento*.

Hay aquí, novedosamente, largas secuencias que muestran el duro *trabajo* de los pescadores de sábalos: los vemos entrar a caballo con sus redes en el río, y luego cargar los pescados con palas y procesarlos. Entre las "pescadoras" está la sensual *Angela* (Isabel Sarli), la *hija del patrón*, quien es mirada lascivamente por el *capataz*. Hay también una "villana" (Alba Mujica), la "*patroncita*", de aspecto masculino, que fuma cigarros y reboza desprecio, y que luego adoptará como *amante* al *capataz*. Las figuras, distorsionadas, recuerdan a las de ***Prisioneros de la tierra*** o ***Las aguas bajan turbias***, y se agregan a ellas otros motivos *tradicionales*, como el de la *canción como anclaje* ("*sabaleros, de agua y barro es nuestro mar... pero la esperanza tiene la forma de mujer...*").

Se percibe aquí, notablemente, un clima extremo de *violencia*. En los *ranchitos* miserables el padre detiene una golpiza que le está dando la *patroncita* a su hija con un insólito argumento: "*a mi hija le pego yo, pero si alguno la toca lo mato*". Por momentos, ya aquí, la *violencia* se desliza imperceptiblemente hacia el erotismo, como la escena de la pelea de las mujeres en el barro o la del manoseo (intento de *violación*) del *capataz* en la orilla.

En un mundo "salvaje", en el que abundan desmesuradamente los cuchillos, la naturalización de la *violencia* alcanza también al mundo de la *política*, cuyos ecos lejanos de *corrupción* alcanzan a la comunidad de *pescadores del litoral*. Se sabe, por ejemplo, que hay *elecciones* ("*¡¡viva el caudillo!!*") con *fraude*, y un par de "prófugos" de la *violencia política* (de saco y corbata) llegan hasta la orilla del *río*. Se escuchará entonces hablar de "*trata de blancas y tráfico de estupefacientes*" como trasfondo de una *corrupción* que se menciona pero no se muestra. Finalmente, uno de los hombres es brutalmente "secuestrado" y asesinado por los mismos oscuros motivos *políticos*.

En la línea principal del relato (por cierto bastante débil) el *Gringo* (Armando Bó), otro *laborioso* pescador hijo de inmigrantes, termina matando al *patrón* en duelo a cuchillo, como resarcimiento de una "vieja deuda". Siempre en la línea convencional del *melodrama*, surge el *deseo* de *Angela* por este hombre inconveniente, pero ahora el *amor prohibido* se concreta en un encuentro furtivo en el *rancho*, en el que los vemos besarse con pasión y sin preámbulos. En el final, el *Gringo* es golpeado *cruelmente*, hasta que su rostro queda ostensiblemente manchado de sangre, subido luego a un camión y arrojado en un basural. Pero el hombre sobrevive, se levanta y camina penosamente hacia el amanecer, en un final abierto a la manera del "*nuevo cine*".

En ***Fuego*** (Bó, 1968), los atributos de *Laura* (Isabel Sarli) habrán de resumirse en un solo carácter: el apetito sexual incontrolable, que ahora ocupa el

centro del relato. *Laura* es, por lo que parece, una señora de buena posición que se aburre terriblemente de su vida en un pueblo de montaña, y que busca hombres indiscriminadamente para saciar sus instintos sexuales ("*si no fuera por los buenos amigos*"). Incluso, la mujer mantiene una relación erótica homosexual, cargada de connotaciones siniestras y *violencia*, con el "ama de llaves" (interpretada también por Alba Mujica). No obstante, de algún modo se sugiere que *Laura* es (o ha sido en sus orígenes) algo así como una "*mujer moderna*" que ha sucumbido luego a la potencia irrefrenable de su propio *deseo sexual*.

La *animalidad* de la *mujer sexual*, reforzada en algunas escenas por un abrigo de piel que apenas cubre su cuerpo "ardiente", es extrema: ella no puede dominar su deseo, que incluso es explicado como una verdadera "enfermedad". *Laura* visita a un *médico*, y ni siquiera en la revisión ginecológica puede evitar excitarse hasta el orgasmo. "*Es una neurosis sexual* —dictamina el doctor— *una exageración patológica de la libido... muchas veces se las llama rameras, prostitutas, y son enfermas...*".

Paradójicamente, se retoman varias figuras del *modelo tradicional*, aunque obviamente las mismas han cambiado radicalmente su significación y su resolución, y más bien resultan "refutadas" por el nuevo *modelo*. Un hombre (Armando Bó) se enamora a "*primera vista*" de *Laura*, pero lo hace cuando la ve bañarse, desnuda, en el lago. El hombre parece en principio cargar con los atributos del *amor sentimental* ("*juré no volver a enamorarme, pero tuve una desgracia enorme: la vi a usted en el lago*"). Y sin embargo, la relación se resuelve de inmediato para el lado del *amor salvaje*: sin más demora los dos se besan furiosamente en un gallinero, él la toca sin ningún pudor y se sugiere claramente que sucede allí, rápidamente y sin ningún preámbulo, la relación sexual.

Hay también algún resabio del *amor sentimental*, aunque el mismo funciona más bien como comentario paródico. "*Quiero casarme contigo* —confiesa él— *defenderte de todo y especialmente de ti misma*". Y ella responde: "*Quiero ser buena*". Pero luego, de inmediato, ella se muestra más bien como una "*mujer moderna*" llevada al exceso y confiesa: "*quiero ser libre, y no puedo ser fiel a nada ni a nadie*". De hecho, a lo largo de todo el film, la mujer no hace otra cosa que buscar incansablemente satisfacer sus instintos sexuales con cualquier hombre que tenga a mano. Hay, incluso, toda una secuencia de montaje o *secuencia resumen* en la que se la muestra teniendo relaciones con varios desconocidos en la nieve. Hay también escenas autoeróticas, en las que Isabel Sarli se acaricia, se frota, se pasa la lengua y se revuelca sola bajo las sábanas. Sin embargo luego *Laura* se casa con el *ingeniero* en una *boda* en la *iglesia*. Pero la *fuerza* sexual de la mujer es irrefrenable, y el final llega



Fuego, Armando Bó, 1968

En las películas de Armando Bó, Isabel Sarli vendrá a representar por primera vez, de modo descarnado, la sexualidad femenina. El cuerpo de la mujer es ahora objeto de deseo, que se expone ante la mirada ávida de los varones (personajes y espectadores).

trágicamente con los *suicidios* de los dos personajes, y la imagen espectral de la pareja que cierra el relato.

Al mismo tiempo, la película se liga también al "*modelo turístico*", ya que está filmada en su mayor parte en paisajes naturales de la cordillera, en *San Martín de los Andes*. Luego, sin mayores justificativos, el relato pasa a *New York*, adonde la pareja viaja en busca de la opinión médica de un especialista acerca de la terrible "enfermedad" que conmueve a la mujer. De hecho, las películas de Armando Bó llevan a menudo a la figura semidesnuda de Isabel Sarli a distintos destinos "*turísticos*", de características más bien "salvajes": las *cataratas del Iguazú* (***India***, 1960), *la Isla de los Lobos* de Punta del Este (***Y el demonio creó a los hombres***, 1960), *México* (***La diosa impura***, 1964), las *playas de Venezuela* (***Lujuria tropical***, 1964) o de *Brasil* (***Favela***, 1961; ***La leona***, 1964).

De distintas maneras, las películas de Bó retoman ciertos tópicos del *modelo tradicional*, aunque llevándolos a un exceso que puede llegar a interpretarse como una mirada paródica, y que en todo caso aniquila por completo la significación original que los mismos tenían. En ***La mujer de mi padre*** (1968), el personaje de Isabel Sarli se debate en un *triángulo amoroso*, pero aquí los dos hombres son nada menos que padre e hijo, interpretados también por padre e hijo en la vida real (Armando Bó y Víctor Bó). Otras veces, se vislumbran desdibujadas otras figuras *tradicionales*: en ***Favela***, la Sarli es una *artista* que triunfa en los escenarios, y en ***La diosa impura*** el *artista* es un pintor que la retrata desnuda, pero totalmente borracho y drogado.

El *territorio* salvaje del *litoral* suele ser propicio para situar el cuerpo exuberante de la Sarli (***El trueno entre las hojas***, 1958; ***Sabaleros***, 1959; ***La tentación desnuda***, 1966). Hay también aquí *trabajadores rurales* explotados y "*capangas*". Pero, claro está, nada más alejado del *modelo sentimental* que estas películas ya que la trama "sentimental" se resuelve ahora, casi indefectiblemente, por el camino de la ***violación***, única respuesta esperable de los hombres ante la exuberante "*mujer sexual*".

Se da inicio así a una nueva propuesta de *modelo de representación* que pone en escena burdamente, en términos de una mirada "adulta", el mundo hasta ahora elidido de la *sexualidad*. A la par de las películas de Isabel Sarli está toda la serie de filmes de Libertad Leblanc, de características en general similares. Por ejemplo, en ***Furia en la isla*** (Cabeillou, 1976) la Leblanc interpreta a una pulposa e ingenua muchacha que vive en una isla del *Tigre*, y que resulta acosada por un grupo de hombres que además son *ladrones*.

Este nuevo *modelo* se habría de desarrollar profusamente en los 70 y también después, y alcanzaría cierto grado de masividad, aunque sin llegar a conformar una cosmovisión hegemónica en la representación de la realidad. En

una variante cómica, que puede considerarse incluida en el mismo *modelo*, habrá también una larga serie de *comedias picarescas* ambientadas en *hoteles por hora* u otros sitios igualmente ocultos de encuentros amorosos. Como ejemplo puede verse ***Villa Cariño está que arde*** (Vieyra, 1968) o cualquiera de las películas de la dupla Olmedo-Porcel. El hecho es que en todas estas películas aflora a la superficie precisamente aquello que el *modelo del sentimiento* se ocupó de mantener pudorosamente oculto y bajo control durante décadas: el mundo de la *sexualidad*, bajo la forma del exhibicionismo del *cuerpo de la mujer* ante los ojos del hombre. De hecho, éste es un cine que por primera vez se dirige a un público casi exclusivamente masculino.

En definitiva, esta modalidad de *representación del mundo* que pone el foco en la exhibición del cuerpo femenino y la aceptación de la "*sexualidad salvaje*", convive en las pantallas con la vertiente sentimental del *modelo tradicional remanente*, y con la mirada intelectual y crítica del *nuevo cine*. Esto no hace más que confirmar, por una parte, el quiebre definitivo del *modelo tradicional del sentimiento*, con su homogeneidad absoluta y su potente *retórica* para proponer un *mapa del mundo*, y con sus claras claves de interpretación sobre el mismo. Y al mismo tiempo, es una clara señal de la dispersión cultural y "de sentido" en la sociedad argentina a partir de los años 60, que ya nunca volvería a coincidir en una única cosmovisión como terreno común de debates.

Bibliografía

ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas: *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995.

AUMONT, Jacques; y otros: *Estética del cine*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

BARTHES, Roland; TODOROV, T.; METZ, C.y otros: *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires,1972.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Jorge Alvarez Editores, Buenos Aires, 1967.

BARTHES, Roland; y otros: *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1967.

BENJAMIN, Walter: *El arte en la época de su reproducción mecánica*, en *"Sociedad y comunicación de masas"*, FCE, México.

BERGER, P. y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968.

BIRRI, Fernando: *Fernando Birri. Pionero y peregrino*, Contrapunto, Buenos Aires, 1987.

BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon y otros: *Problemas de estructuralismo*, S. XXI, México.

BOURDIEU, Pierre: *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

BRECHT, Bertolt: *Escritos sobre teatro*, Nueva visión, Buenos Aires, 1963.

BÜRCH, Noel: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Cátedra, Madrid, 1991.

BURGELIN, Olivier: "El Mercado de Mensajes", en: *La Comunicación de Masas*, A.T.E., Barcelona, 1984.

BURGOYNE, Robert: *El narrador en el cine. Lógica y pragmática de la narración impersonal*, Rev. Poethique, Waine State University.

CABRERA, G.: *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, ECA, Buenos Aires, 1989.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F.: *¿Cómo analizar un film?*, Paidós, 1991.

CASTAÑA, Gustavo: *Generación del 60, un mito transparente* en *Crisis*, Buenos Aires, S.F.

CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. I y II, Ed. Tusquets, Buenos Aires, 1999.

COOK, Pam: *Cinema Book*, BFI, Londres, 1985

COUSELO, Jorge M.: *Leopoldo Torres Rios: el cine del sentimiento*, Corregidor, Buenos Aires, 1974.

COUSELO, J. M. y otros: "Aspectos del Nuevo Cine" en *Historia del cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992.

DEUSCHE, Jacques: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos-tan, Barcelona, 1966

DELLEUZE, Gilles: *Estudios sobre Cine*, Paidós, Buenos Aires,1984.

DI NÚBILA, Domingo: *Historia del cine argentino*, Schapire, Buenos Aires, 1960.

DOGAN, Matei y PAHRE, R.: *Las nuevas ciencias sociales, la marginalidad creadora*, Grijalbo, México, 1993.

DUCROT, Osvald; TODOROV, T.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997.

ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Buenos Aires,1988.

EBZENSBERGER, H.: *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, Rev. Sur, N° 300, mayo de 1966.

FELDMAN, Simón: *La Generación del '60*, Legasa, Buenos Aires 1990.

FERREIRA, Fernando: *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 1995.

FERRO, Marc: *Cine e historia*, Ca Nº 10-11, Ed. Albatros, París, 1976.

FREUD, S.: "El malestar en la cultura" en *Sigmund Freud: Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Ideología, cultura y poder*, SEUBE, CBC, Buenos Aires, 1995.

GLASER, Barney; STRAUSS, Anselm: "El método de comparación constante de análisis cualitativo" en *The discovery of grounded theory: strategies for qualitive research*", Aldine Publishing Company, Buenos Aires, 1967.

GETINO, Octavio: *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, Filmoteca de la UNAM, México, 1982.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo*, Inst. de Cine y Radiotelevisión (Valencia) - Inst. for the Study of Ideologies & Literatures (Minneapolis), 1986.

GRIEGO Y BAVIO, Alfredo: *Cómo fueron los '60*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995.

GUBERN, Roman: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

HELLER, Agnes: *Sociología de la vida cotidiana*, Peninsula, Barcelona,1997.

HUESO MONTON, Luis: *Los gêneros cinematográficos*, Ed. Mensajero, Madrid.

ISER, Wolfgang: *El acto de leer*, Taurus, Madrid,1987.

JENSEN, K. B., SCHUDSON, M. y otros: *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Bosch, Barcelona, 1993.

JESÚS BARBERO, Martín: *De los medios a las mediaciones*, Mass Media, México, 1987.

KRIGER, Clara; PORTELA, Alejandra (comp.): *Diccionario de realizadores, Cine latinoamericano*, Del Jilguero, Buenos Aires, 1997.

LANDI, Oscar: *Crisis y lenguajes políticos*, CEDES Nº 4.

LE GOFF, Jacques: "Las mentalidades. Una historia ambigua", en Le Goff, Jacques; Nora, Pierre: *Hacer la historia*, Laia, Barcelona, 1980.

MALLIMACCI, Fortunato: *Cine e imaginario social*, UBA, Buenos Aires, 1997.

MAYNTZ, Renate; y otros: "El análisis de contenido" en *Introducción a los métodos de la sociología empírica*, Alianza, Buenos Aires, 1976.

MARANGHELLO, César: *Hugo del Carril*, C.E.A.L., Buenos Aires, 1993.

MARCHINI, Néstor (coord): *Leer a Durkheim: La teoría de las presentaciones colectivas en Emile Durkheim*, Catálogos, Buenos Aires, 1996.

METZ, Christian: "El film de ficción y su espectador", en *Cine: el significante imaginario*, Gilli, Barcelona, 1979.

MONTERDE, José Enrique: *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona,1986.

MORIN, Edgard: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972

MORIN, Edgard: *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967.

NATTIEZ, J. J. y otros: *Problemas y métodos de la semiología*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.

NETTEL, Patricia: "De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Entrevista con Robert Darnton" en Hourcade, Eduardo; y otros: *Luz y contraluz de una historia antropológica*, Biblos.

PARRET, Hernán: *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*, Edicial, Buenos Aires, 1995.

PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Buenos Aires, 1996.

PONS, Ignacio: *Programación de la investigación social*, CIS, Madrid, 1993.

POSADAS, Abel: "Carlos Schlieper: cine prohibido para mayores", en *Cine argentino: la otra historia*, Ed. Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Ed. du Seuil, 1975.

SCHATZ, T: *Los géneros de Hollywood*, Temple University Press, Philadelphia, 1981.

SCHUMANN, Peter B.: *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires, 1987.

SILVERSTONE, Roger *Televisión y vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

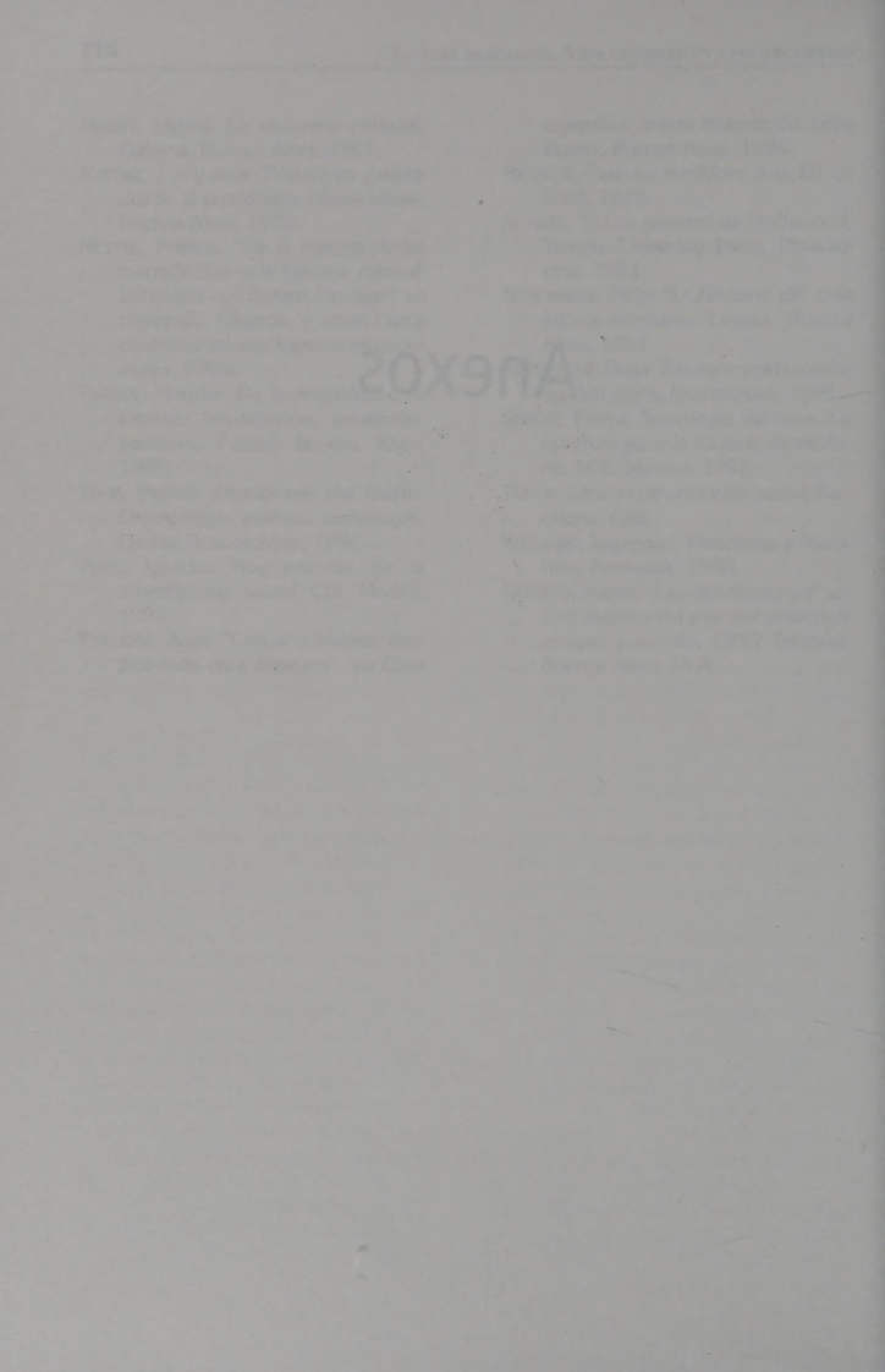
SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, México, 1992.

TUDOR: *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gilli.

WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*, Península, 1980.

ZATONYI, Marta: "Las dos vertientes" en *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*, CP67 Editorial, Buenos Aires, 1990.

Anexos



La radio argentina y su audiencia

Los primeros ensayos radiotelefónicos fueron hechos en el país en 1910, en la localidad de Bernal, por el propió Gugliermo Marconi. Pero el punto de partida fue el 26 de agosto de 1920, fecha considerada por algunos historiadores como la "primera transmisión radial del mundo con continuidad en el tiempo". Esa noche, un grupo de aficionados integrado por Enrique Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero instalaba un modesto equipo en la terraza del Teatro Coliseo y transmitía la ópera "Parsifal" de Ricardo Wagner. Nace así la primera emisora radial de nuestro país, LOR Radio Argentina, de la mano de ese grupo de aventureros que pronto serían conocidos como "los locos de la azotea". Poco después, en 1922, comienza transmitir LOX Radio Cultura, que al ser autorizada a emitir mensajes publicitarios pasa a ser la primera emisora comercial del país.

Rápidamente, el nuevo medio va ganando en popularidad, en base a la transmisión de emisiones musicales, deportivas e informativas, tanto en lo referente a situaciones corrientes y cotidianas como a los grandes acontecimientos nacionales (llegada de huéspedes ilustres, festejos populares, desfiles militares, acontecimientos políticos).

En setiembre de 1923 una tensa audiencia se arremolina en torno a los aparatos receptores para sufrir con la transmisión de la pelea Firpo-Dempsey, y al siguiente año pueden escuchar el partido entre Argentina y Uruguay, jugado en la cancha de Sportivo Barracas.

Para mediados de la década del 30, en Buenos Aires, se destacaban Radio Belgrano, Radio Splendid, Radio Excelsior, Radio El Mundo y Radio Mitre, en tanto que unas 20 emisoras podían ya ser escuchadas en el interior del país. El propietario de Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, tuvo la iniciativa de ir armando la "Cadena Argentina de Broadcasting", que originalmente transmitía programas al interior del país telefónicamente. Poco después, debido al alto precio de las comunicaciones, la modalidad fue dejada de lado, pero pudo ser reemplazada por el nuevo sistema de "onda corta", que permitía la salida al aire de los programas más importantes.

La expansión del negocio de la radio y de su audiencia lleva a las emisoras a diversificar sus ofertas y sus géneros. En los años 30 la popularidad de la radio argentina estalla, sobre todo, a partir de los géneros musicales y del radioteatro.

Los estudios de la radio, para esa época, convocaban a las más conocidas figuras artísticas para la transmisión, con público en las salas, de diversos programas musicales que pronto se ganaron el apasionado apoyo de los oyentes. Radio El Mundo, por ejemplo, transmitía en vivo varios programas desde su lujoso edificio de la calle Maipú 555, de estilo art decó. En sus 4 pisos la emisora contaba con 7 estudios y 2 auditorios, uno de ellos con capacidad para 500 personas.

También Radio Belgrano transmitía habitualmente con la presencia de público desde sus propios estudios, por los que desfilaron las grandes figuras del tango (Francisco Canaro y Libertad Lamarque, entre tantos otros), pero también reconocidos músicos de jazz, como René Cóspito. Programas como "Los jueves de gala de Federal", auspiciado por el jabón del mismo nombre, eran muy escuchados a mediados de la década del 30. Radio El Mundo, incluso, traslada sus técnicos hasta el Teatro Casino, a dos cuadras de la emisora, y transmite desde allí el programa "Ronda de ases" (con la presencia de importantes figuras tales como Fresedo, Troilo, Luis Arata y varios más), como un modo de ampliar la capacidad del auditorio para el público. El programa era presentado por Aceite Cocinero (de la empresa Molinos Río de la Plata), y animado por Jaime Font Saravia.

En una época en la que el cine, el otro flamante medio, establece numerosos vasos comunicantes con la radio, son varias las películas que se filman en esos mismos estudios, y que relatan en sus argumentos la vida de los "artistas" en el medio radiofónico. En Radio Belgrano se filma la película ***Idolos de la radio*** (con Ada Falcón, Ignacio Corsini, Olinda Bozán y Tito Lusiardo). En los estudios de Radio El Mundo se filma poco después ***Dos amigos y un amor***, la primera película de Pepe Iglesias ("El zorro") y del director Lucas Demare, y años después habrían de filmarse allí otras varias películas. ***Melodías Porteñas***, protagonizada por Enrique Santos Discépolo ("Discepolín"), propone en 1937, en tono de farsa, una mirada burlona sobre el mundillo de la radio, poniendo el acento en la influencia negativa de las presiones comerciales de los anunciantes sobre la programación.

Era común también que los artistas estrenaran sus canciones en la radio. Libertad Lamarque, por ejemplo, estrenó muchos de sus tangos en programas radiales, incluso varias versiones de canciones que luego no fueron grabadas.

Para esa época, al parecer, ya la industria del disco estaba bastante vinculada con la radio. Jaime Yanquelevich, de Radio Belgrano (y no sólo él), solía

llevar a la radio a todos aquellos cantantes y orquestas que estaban grabando sus discos. Claro que, como parte de un mecanismo de promoción, esas presentaciones en la radio no eran pagadas a los artistas. Años más tarde, incluso, las grabadoras llegarían a pagar por las pasadas en la radio de determinados discos o canciones.

El otro formato de programa de gran popularidad fue por entonces el "radioteatro", indudablemente heredero de otros géneros populares como el folletín y el drama gauchesco. Ya desde sus orígenes en el país la radio había gestado un género que dio en llamarse "revista radioteatral", en el que se combinaban números de música con la representación de breves escenas de ambiente campero. En la programación radial de 1933 había ya en el aire cuatro compañías radioteatrales, y poco después se produce una verdadera explosión del género.

Durante toda la década del 30 (y también en las que le siguen) lo común era que toda la familia se reuniera en la casa para escuchar los programas más populares, especialmente los radioteatros. Se cenaba con la radio prendida, y después se sentaban todos alrededor de ella, del mismo modo que décadas después se haría con la televisión. Pero también eran muy escuchados los programas musicales. Si había una fiesta, por ejemplo, se prendía la radio y toda la familia y sus invitados se movían al ritmo de los "bailables".

En los años 40, con el boom de las grandes orquestas, la radio mantiene su popularidad y sigue llevando a las más famosas orquestas a sus estudios. Los programas bailables difundían la fórmula "típica y jazz", además de otras nuevas propuestas. Uno de los programas más populares y originales fue el llamado "El radio cine Lux", ciclo que se siguió emitiendo hasta los años 60. En el programa, que salía al aire los sábados a las 22 hs., "se transmitía una película por radio", en el lapso de una hora. Obviamente, se trataba de adaptaciones "radioteatrales" de distintas películas, argentinas o no, que a veces estaban todavía en cartel. Otras veces, como en el caso de ***La guerra gaucha***, se trataba de adaptaciones de películas muy conocidas estrenadas hacía ya bastante tiempo.

Ya desde los años 30, y más aún en los 40, participan del negocio de la radio importantes agencias de publicidad y empresas auspiciantes. Las más fuertes de ellas eran extranjeras (Sidney Ross o McCann Erickson entre las agencias; Palmolive o Kolynos entre los auspiciantes), verdaderas "multinacionales" que auspician radioteatros, bailables, musicales o programas cómicos. La conocida marca de fijadores para el cabello Glostora, por ejemplo, sostuvo a comien-

zos de los 40 el popular ciclo de Radio El Mundo llamado "Glostora Tango Club", mediante la agencia extranjera Sidney Ross.

Pero también, aunque las "cuentas" más grandes llegaban siempre en las carteras de las grandes agencias extranjeras, pequeñas empresas argentinas se iban metiendo como podían en el negocio. Una agencia nacional, Pueyrredón Propaganda, logrará contratar en 1957 a la popular actriz cómica Niní Marshall para un ciclo en radio El Mundo. El programa era presentado por Antonio Carrizo y auspiciado por Industrias Kaiser Argentina para su nuevo auto, el Kaiser Carabela.

Niní Marshall había sido prohibida en la radio en el año 1943, acusada de "deformar el idioma". A pesar de que los juegos idiomáticos de los personajes de Niní eran "corregidos" inmediatamente por un locutor, y de que todo no pasaba de ser un recurso de comicidad perfectamente entendido por el público, la "prohibición" habría de durar muchos años. Según cuenta la propia actriz en sus memorias, la imitación que ella hiciera de Eva Perón en una fiesta, vestida de prostituta, le habría ganado la enemistad de Evita. Recién en 1954 la actriz va a reaparecer en diversos ciclos de Radio Belgrano, en un breve período de apertura en el terreno de la comunicación social. Hay que decir, sin embargo, que por lejos el peor ciclo de censuras en las radios fue el implementado por los gobiernos militares posteriores a 1976.

En 1946, el presidente Juan Domingo Perón dispuso la creación del Servicio Oficial de Radiodifusión (SOR), actualizando un proyecto de 1939. A partir de allí, caducaron todas las licencias de las emisoras comerciales privadas, y se impulsó la integración de tres redes comerciales y una red oficial sin publicidad. Se esperaba que el SOR tendría la responsabilidad de jerarquizar la oferta radial cultural, además de encargarse de la difusión de las acciones de gobierno. Poco después es creada RAE, Radiodifusora Argentina al Exterior.

Cuando, en 1955, un golpe militar derroca al gobierno de Perón, el régimen de facto revoca las licencias otorgadas, disuelve las cadenas de radiodifusión y deroga la ley que las había creado.

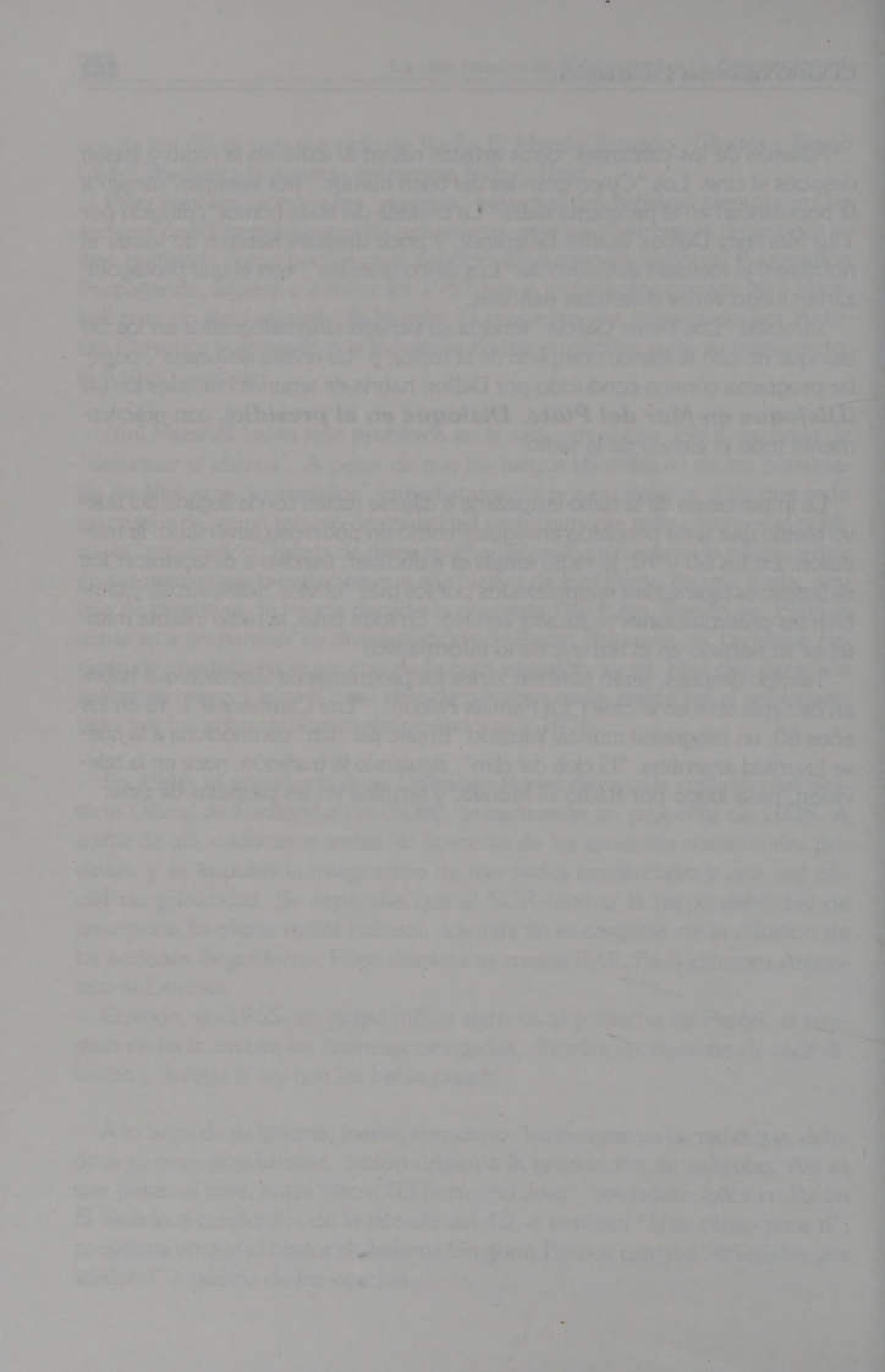
A lo largo de su historia, fueron numerosos los programas de radio que, debido a su gran popularidad, dieron origen a la producción de películas. Así es que pasan al cine, entre otros, "El hermano José", verdadero éxito en Radio El Mundo a comienzos de la década del 40, o también "Hoy canto para ti", programa en que el cantor de boleros Gregorio Barrios cantaba "serenatas por teléfono" a pedido de los oyentes.

Además de los cantantes, otros artistas nacen al éxito en la radio y pasan después al cine. Los "Cinco grandes del buen humor", por ejemplo, surgen a la popularidad en el programa radial "La cruzada del buen humor", dirigido por Tito Martínez Delbox (Radio Belgrano), y poco después habrían de tomar el nombre y el formato definitivo de "Los cinco grandes", con el que protagonizarían luego varias divertidas películas.

También "Los Pérez García" tendría su versión cinematográfica en los 50 (aunque no con el elenco completo de la radio), y "La revista dislocada", popular programa cómico conducido por Délfor, habría de tenerlas entrados los 60 (***Disloque en Mar del Plata***, ***Disloque en el presidio***), con prácticamente todo el elenco de la radio.

La importancia de la radio empezaría a diluirse recién con la llegada del nuevo medio que sería percibido enseguida como un poderoso adversario: la televisión. En los 60 y 70, la radio empieza a declinar, tienden a desaparecer los radioteatros (que serían reemplazados por los más "obvios" teleteatros), y también las presentaciones musicales en vivo. En todo caso, la radio intenta mantener su reinado en el terreno de lo informativo.

Tiempo después, serán también varios los programas de televisión que habrían de replicarse en el cine ("La Familia Falcón", "Los Campanelli"). Ya en los años 60, un programa musical llamado "El club del clan" conmociona a la nueva juventud argentina. "El club del clan", siguiendo la tradición, nace en la televisión, pasa luego por Radio El Mundo, y termina en las pantallas de cine.



El tango y su largo camino hacia la "decencia"

En los arrabales de Buenos Aires nace, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, un fenómeno musical que habría de convertirse con el tiempo en la marca cultural más profunda y duradera de la "argentinidad": el tango. En esos oscuros comienzos, el tango se escuchaba y bailaba fundamentalmente en los burdeles. La prostitución se había convertido en un gran negocio, ya que a causa de la gran afluencia de inmigración masculina la población de hombres superaba ampliamente a la de mujeres.

El ámbito prostibulario ha teñido al tango de presunciones eróticas desde su nacimiento. De hecho, el baile tenía en esos primeros años una fuerte connotación sexual, como verdadera antesala a las relaciones sexuales. Aunque no sólo se bailaba en los prostíbulos: también podía verse, en algunos barrios, a parejas de hombres bailando tango en la calle, a veces al compás de un organito. Las mujeres, obviamente, no se dejaban ver bailando en público, en tanto que los hombres aprovechaban estas reuniones callejeras para aprender nuevos pasos o perfeccionar su estilo de baile, en vistas a futuras visitas a otros ámbitos.

Estaban también las "academias", que no eran exactamente prostíbulos sino más bien lugares de baile con "mujeres de la noche" contratadas para bailar. Luego del baile, la noche habría de terminar de acuerdo al talento y el poder de seducción del bailarín, aunque también de acuerdo a su dinero.

Los bailarines de tango eran en esos tiempos figuras socialmente marginales, hombres a los que les costaba incorporarse al proceso de modernización que se está operando en Buenos Aires. En los márgenes de la ciudad se estaba gestando una mixtura social muy particular, entre el gaucho que se va quedando sin trabajo en el campo y se acerca a las orillas de la ciudad, y la amplia gama de inmigrantes europeos que llegan en aluvión.

El público de tango empieza a crecer rápidamente en estos barrios, sobre todo en la Boca, en cuyos populosos cafés se consolidan las primeras formaciones musicales y surgen los primeros nombres ilustres. Estas primeras orquestas de tango utilizaban instrumentos tales como guitarra, violín, flauta o arpa,

y tenían un carácter "nómade" que les permitía pasar de un local a otro de acuerdo a las demandas del público. Hasta que llegó el bandoneón, enigmático instrumento que pronto se habría de convertir en símbolo irreemplazable del tango. El bandoneón es un invento del alemán Heinrich Band, que data de comienzos del siglo XIX, y que llega en algún momento al puerto de Buenos Aires para ser adoptado de inmediato por estos músicos populares.

Poco después, tal vez por exigencias de la complejización del género, las orquestas incorporan también el piano, lo que por motivos obvios habría de terminar con su carácter "nómade".

Ya en los primeros años del siglo XX comienzan a aparecer las primeras letras para estas melodías, que tras un fecundo proceso de decantación habrían de constituir uno de los componentes más bellos y singulares del género. La letrística del tango proviene de la tradición campera de los "payadores", típicos cantores populares de la pampa húmeda bonaerense que improvisaban sus versos acompañados de una guitarra. Por estos años, los primeros letristas escriben versos para milongas y estilos criollos, y luego también para tangos ya existentes, en general con una temática humorística y alusiva a la vida prostibularia. Angel Villoldo, payador, cantor y compositor de recordadas melodías como "El choclo" y "El porteñito", comienza a escribir las letras de sus propios tangos y se convierte así en el primer gran autor.

Pascual Contursi, nacido en la ciudad bonaerense de Chivilcoy, le agrega letra a algunos tangos de Francisco Canaro y Vicente Greco, y en 1916 escribe unos versos para el tango instrumental "Lita" de Samuel Castriota, y crea así el que habría de ser considerado como el primer "tango canción": "Mi noche triste". La aparición de este tango plantea un cambio rotundo en la poética tanguera, que habría de alcanzar indiscutibles profundidades existenciales, al mezclar de un modo muy original poesía culta con expresión popular.

Pero éste sería sólo un escalón en el camino del tango hacia su "adecentamiento", ya que su mala fama habría de acompañarlo todavía un tiempo entre las clases "cultas". Esta imagen de música peligrosa e indecente inevitablemente trasciende las fronteras, y hasta el Papa Pío X recibe las noticias de esta danza "pecaminosa". Pío XI, su sucesor, tiene oportunidad hacia 1924 de escuchar un tango en los salones del Vaticano, y otorga la necesaria "absolución" a la música ciudadana del Río de la Plata, al no encontrar nada objetable en ella. En verdad, se trataba del tango "Ave María", compuesto por Francisco Canaro, e interpretado en un armonio.

No obstante, el tango seguirá siendo para el mundo entero sinónimo de ardorosa pasión. En 1920, el cine consagrará una de las combinaciones emblemá-

ticas de la sensualidad de la época, cuando Rodolfo Valentino baila un tango, a su manera, en la película ***Los cuatro jinetes del Apocalipsis***.

Más o menos para la misma época, el tango logra un asombroso triunfo en París, que habría de adquirir un carácter casi mítico para los argentinos. Como un efecto de espejos, este éxito internacional repercute en Buenos Aires, sobre todo a partir de los viajes periódicos que los argentinos de cierto nivel social solían hacer a París. La clase dirigente, los intelectuales, la gente de dinero, de pronto descubre que la aristocracia parisina baila el tango, y las noticias regresan rápidamente: el hijo no reconocido de la cultura argentina ha triunfado en el mundo. Los diarios y revistas de Buenos Aires lo comentan, y la sociedad porteña comienza a aceptarlo.

Para comienzos de la década del 20, el tango se baila ya mucho más allá de los bajos fondos de la ciudad, y los hombres ya no necesitaban reunirse en la calle para practicar. Al extenderse a las clases medias, surgen ahora lugares y días precisos para la práctica del baile, en salones y clubes de barrio. Sin embargo, se difunde el estilo de baile "arrabalero" o "canyengue", con las figuras que habrían de ser clásicas (el corte, la quebrada), que si bien resulta más estilizado conserva siempre su marca de origen: el abrazo de la pareja, verdadero símbolo del tango que lo diferencia de cualquier otra danza popular moderna.

La llegada de Francisco Canaro a París, en 1925, constituye el punto más alto de la nueva "moda" del tango en Europa. Para ello, Canaro debió primero (como buen argentino) sortear algunas trabas legales con un recurso ingenioso: como la reglamentación de los músicos franceses restringía la actuación de músicos extranjeros, la orquesta se presentó como "orquesta de varieté", con todos los músicos vestidos de gauchos. La misma modalidad adoptaron de allí en más la mayoría de los músicos que tocaron en París.

Tres años después del impacto de Canaro en París, en 1928, Carlos Gardel debutaría en la capital francesa, en el cabaret "Florida", iniciando así su proyección internacional. Posteriormente, sus películas habrían de llevar al mundo una imagen refinada del tango, con letras poéticas que habían ya dejado atrás el lenguaje del arrabal. Paradójicamente, después de una pionera experiencia dirigida por Eduardo Morera, en la que Gardel interpreta diez canciones, la figura más conocida internacionalmente de la música ciudadana del Río de la Plata nunca habría de participar en una película argentina.

Más allá de las controversias acerca de la nacionalidad de Carlos Gardel, lo cierto es que vive su infancia y juventud en el barrio porteño del Abasto, bajo

la mirada de su "madre soltera", Berta Gardes. El joven crece cantando en el barrio "bravo" del mercado mayorista de la ciudad, entre changarines y "malevos". A partir de 1917 se realizan las primeras grabaciones del dúo Gardel-Razzano, pero al poco tiempo Gardel se transforma en un exitoso cantor solista, el más conocido y querido durante los años 20.

En 1931 los Estudios Paramount lo convocan para filmar su primer largometraje (***Luces de Buenos Aires***) y en 1932 Gardel filma otras tres películas en Francia. En 1934 filma en menos de tres meses sus dos primeras películas en Nueva York: ***Cuesta abajo*** y ***El tango en Broadway***.

En el año 1935, después del estreno de los filmes ***El día que me quieras*** y ***Tango Bar***, Gardel inicia junto al poeta Alfredo Le Pera y sus guitarristas una larga gira por América latina, que habría de concluir trágicamente el 24 de junio, cuando un accidente aéreo en la ciudad colombiana Medellín termina con la vida del más reconocido cantor de tangos de toda la historia. Luego de una masiva despedida en la ciudad de Montevideo, una multitud se congrega en Buenos Aires para despedir los restos de su ídolo, abriendo las puertas a un mito asombrosamente perdurable.

En la década del 30 el tango es ya un baile popular y masivo, que ha dejado atrás su "oscuro" pasado y es practicado sin distinción de edades ni clases sociales. Las orquestas empiezan a ser conocidas masivamente (como por ejemplo la de Juan de Dios Filiberto, Julio De Caro, Francisco Canaro o Juan D'Arienzo) y adquieren un mayor desarrollo musical. El "adecentamiento" de la música de los arrabales está cumpliendo su ciclo. Los "organitos" han paseado melodías tangueras por toda la ciudad, acostumbrando el oído de las clases medias, y hay ya numerosas partituras impresas que se tocan en los pianos de las familias acomodadas. Para los más ricos, el tango es ahora una moda excéntrica, y más de un rufián de merecida mala fama termina "dando clases" en las mansiones de la avenida Alvear. Los inmigrantes, en especial los italianos, han adoptado también el tango, que ahora se baila de modo aún más "decente", casi sin cortes ni quebradas, en camino de lo que se llamaría "tango de salón".

El golpe militar que derrocó en 1930 al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen significó un quiebre en la vida institucional argentina. Desde el tango, hubo dos miradas contrapuestas sobre este cambio: Carlos Gardel había grabado el tango de Francisco García Jiménez "Viva la patria", que elogia la asonada militar, pero también se estrena en esos días "Yira yira", de Enrique Santos Discépolo, que expresa con pesimismo la desolación que se abre en el país con la crisis económica de los años 30. En la llamada "década infame",

que instaura el fraude electoral como método y genera profundas divisiones sociales, "Discepolín" seguirá siendo un observador atento de la realidad, y en 1934 escribe el que sería su máximo suceso: "Cambalache".

Los dorados años de la década del 40 dejaron grabados en el tango sus nombres más célebres. Es la época de las grandes orquestas: D'Arienzo, Troilo, Pugliese, Di Sarli, cada una con sus cantores y con un sonido propio y característico. Y también se hacen célebres en las pistas algunos bailarines "milongueros", como Cacho Lavandina, Petróleo, Pepito Avellaneda y tantos otros anónimos, que se entregaron al baile del tango con pasión desinteresada. Estamos en el apogeo de la danza del tango, ahora se lo baila casi todos los días y en cualquier lugar: clubes, salones, confiterías, cabarets. La enorme convocatoria del tango reúne multitudes en las pistas. Pero se lo baila más "liso", ya que las figuras muy "creativas" pueden llamar la atención de las autoridades de los salones, que ahora se publicitan como "familiares".

El golpe militar de 1943 prefigura también un nuevo orden. Entre las nuevas normas dispuestas, se destaca una que intenta "mejorar" el idioma popular, y en consecuencia también el tango. Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi se entrevistan con el joven coronel Perón para explicarle lo absurdo de esta "censura", pero las restricciones al lenguaje de las letras de tango continuarán durante algunos años.

Pero de hecho la irrupción de los trabajadores en la vida social que trajo aparejada la llegada del peronismo fue positiva para el tango, ya que expandió notablemente su público.

Aunque mucha gente de tango se acerca en su momento al movimiento peronista (Manzi, Cátulo Castillo, Troilo, Discépolo) la relación fue siempre difícil. Raúl Alejandro Apold era por entonces quien manejaba toda la prensa desde el gobierno, y también la figura más cuestionada desde el mundo de la cultura. Al acercarse las elecciones de 1951 Apold le hace un pedido a Discépolo (que los opositores caracterizan como "presión") para que participe de algún modo en la campaña. Es así como Discépolo lanza un programa de radio en el que populariza a su personaje "Mordisquito", con el que se burla de los opositores al gobierno. Esta explícita toma de posición lo ubica en el centro de la feroz dicotomía de la época (peronismo-antiperonismo), y el autor a la larga parece decepcionado por esta incursión directa en la vida política. Perón logra la reelección para su segunda presidencia pero, pocas semanas después de los comicios, Discépolo muere tras una profunda depresión.

Otra de las figuras tangueras embanderadas con el peronismo desde aquella época es Hugo del Carril, actor, director de cine y cantor de tangos, pero

también célebre por su grabación de la marcha partidaria en 1949. Sin embargo, Del Carril sufriría problemas políticos durante el gobierno peronista (con el inefable Apold, cuando Del carril gestionaba la autorización para filmar ***Las aguas bajan turbias***, a cuyo guión debió hacérsele algunos significativos cambios), y mucho más todavía después de derrocado Perón.

Por su parte, Libertad Lamarque pasó a integrar una "lista negra" de artistas opositores, decisión en la que seguramente influyó un episodio ocurrido durante el rodaje de la película ***La cabalgata del circo***, en el que la cantante habría "cacheteado" a una actriz secundaria que sería luego famosa por otros motivos: nada menos que Eva Duarte.

Con el golpe militar de 1955 que derrocó a Perón la situación se invierte: los artistas prohibidos volvieron a trabajar, y los peronistas fueron confinados al silencio y a la cárcel.

Tita Merello tuvo que irse del país y llegó a actuar en circos, y Hugo del Carril fue preso y torturado. También la cantante Nelly Omar fue censurada por el gobierno de facto de 1955 por cantar una marcha partidaria. En este caso, se trata de "La descamisada", una tema dedicado a Eva Perón.

Al margen de sus idas y vueltas, el tango y el peronismo han quedado vinculados por el particular momento social en que ambos fenómenos alcanzaron su apogeo. Esta simbiosis queda retratada en la imagen de un cantor que jamás actuó en política, pero que identificó claramente a ese público: Alberto Castillo, que cautivó al público cantando "¿qué saben los pitucos cómo se baila el tango?"

En los años 60 otra vez el apellido Canaro estaría involucrado en ganar para el tango un nuevo público, esta vez el de Japón. Luego del viaje de la orquesta de Juan Canaro a Japón en 1961, en 1964 es Francisco Canaro quien llega a Tokio para instalar definitivamente una nueva plaza tanguera internacional.

Pero la auténtica revolución musical del género en la década del 60 tiene nombre y apellido: Astor Piazzolla. A partir del éxito de su primer quinteto en la década del 60, la propuesta renovadora de Piazzolla, compositor y músico de notable formación y creatividad, abre los límites del género hacia otras modalidades y horizontes musicales, pero lo aleja de la categoría "música bailable popular". Y una vez más, a pesar de las ardientes polémicas generadas en el país por la irrupción del "nuevo tango" de Piazzolla, la consagración llegará de la mano del público y la crítica internacionales.

El surgimiento de Piazzolla impactó en muchos jóvenes que con el tiempo conformarían la nueva generación de músicos de tango, como Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi o Daniel Binelli. Pero ya para esta época el "país tanguero"

estaba entrando en una pendiente de popularidad, acorralado por las nuevas tendencias de la música popular que estaban apareciendo de la mano del rock and roll. Habría que esperar hasta finales del siglo XX para que el tango, a su manera, volviera lentamente a ganar a la juventud porteña.

Filmografía

1933
Tango! (dir. y g. Luis Moglia Barth, c/ Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Luis Sandrini, Pepe Arias, Alberto Gómez, Mercedes Simone, Alicia Vignoli)
El linyera (dir. y g. Enrique Larreta, c/ Mario Soffici, Nedda Francy, Domingo Sapelli)

1934
Idolos de la radio (Broadcasting) (dir. Eduardo Morera, g. Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, c/ Ada Falcón, Ignacio Corsini, Olinda Bozán, Tito Lusiardo)

1935
Por buen camino (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Olinda Bozán, Paquito Busto, Marcos Caplán, José Gola)
Puente Alsina (dir. y José A. Ferreyra, c/ José Gola, Delia Durruty, Miguel Gómez Bao, Pierina Dealessi)
Noches de Buenos Aires (dir. Manuel Romero, g. Romero y Luis Bayón Herrera, c/ Fernando Ochoa, Tita Merello, Irma Córdoba, Severo Fernández, Enrique Serrano)

1936
Ayúdame a vivir (dir. José A. Ferreyra, g. Libertad Lamarque y Ferreyra, c/ Libertad Lamarque, Floren Delbene)
Puerto Nuevo (dir. Luis César Amadori y Mario Soffici, g. Amadori y Antonio Botta, c/ Pepe Arias, Alicia Vignoli, Charlo, Sofía Bozán, José Gola)
La muchachada de a bordo (dir. y g. Manuel Romero, c/ Luis Sandrini, Tito Lusiardo, Santiago Arrieta, José Gola, Benita Puértolas, Alicia Barrié)
Radio Bar (dir. y g. Manuel Romero, c/ Gloria Guzmán, Olinda Bozán, Alicia Barrié, Alberto Vila, Juan Carlos Thorry)

1937
Así es el tango (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Tito Lusiardo, Olinda Bozán, Luisita Vehil, Fernando Ochoa, Tita Merello)
La fuga (dir. Luis Saslavsky, g. Alfredo G. Volpe, c/ Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone, Niní Gambier, María Santos, Homero Cárpena, Augusto Codecá, Amelia Bence, Rosa Rosen)
Cadetes de San Martín (dir. Mario Soffici, g. José Antonio Saldías, c/ Enrique Muiño, Elías Alippi, Orestes Caviglia, Matilde Rivera, Rosita Contreras, Angel Magaña)
La Vuelta de Rocha (dir. y g. Manuel Romero, c/ Mercedes Simone, Tito Lusiardo, Floren Delbene, Pedro Maratea, Alicia Barrié, Marcos Caplán, Hugo del Carril, Marcelo Ruggero, Benita Puértolas, María Esther Buschiazzo)
Fuera de la ley (dir. y g. Manuel Romero, c/ José Gola, Luis Arata, Irma Córdoba, Marcos Caplán)
El cañonero de Giles (dir. y g. Manuel Romero, c/ Luis Sandrini, Luisita Vehil, Marcos Caplán)

Divorcio en Montevideo (dir. y g. Manuel Romero, c/ Niní Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero)
Melodías porteñas (dir. Luis Moglia Barth, g. René Garzón, c/ Rosita Contreras, Enrique Santos Discépolo, Amanda Ledesma, Ernesto Raquén, Marcos Caplán)
Besos brujos (dir. José A. Ferreyra, g. Enrique García Velloso, c/ Libertad Lamarque, Floren Delbene, Carlos Perelli)

1938
Tres anclados en París (dir. y g. Manuel Romero, c/ Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Irma Córdoba, Enrique Serrano)
La rubia del camino (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Fernando Borel, Marcelo Ruggero, Sabina Olmos)
El canillita y la dama (dir. Luis César Amadori, g. Antonio Botta y Amadori, c/ Luis Sandrini, Rosita Moreno, Lalo Bouhier)
Dos amigos y un amor (dir. Lucas Demare, g. Gregorio Félix Martinelli y Massa e Ismael Aguilar, c/ Pepe Iglesias, Juan Carlos Thorry, Norma Castillo, Santiago Gómez Cou)

1939
Giácomo (dir. Augusto César Vatteone, g. Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa, c/ Luis Arata, Carmen Lamas, Pascual Pellicciotta)
Alas de mi patria (dir. y g. Carlos Borcosque, c/ Enrique Muiño, Delia Garcés, Malisa Zini, Pablo Palitos)
Puerta cerrada (dir. Luis Saslavsky, g. Saslavsky y Carlos Adén, c/ Libertad Lamarque, Angelina Pagano, Angel Magaña, Agustín Irusta, Sebastián Chiola, Raimundo Pastore, Margarita Padín)
Así es la vida (dir. Francisco Mugica, g. Luis Marquina, c/ Enrique Muiño, Elías Alippi, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Arturo García Buhr, Niní Gambier, Felisa Mary)
La vida de Carlos Gardel (dir. Alberto de Zavalía, g. Last Reason y Oscar Lanata, c/ Hugo del Carril, Delia Garcés, Elsa O'Connor, Miguel Gómez Bao, Santiago Gómez Cou, Juana Sujo)
Muchachas que estudian (dir. y g. Manuel Romero, c/ Enrique Serrano, Sofía Bozán, Alicia Vignoli, Delia Garcés, Pepita Serrador, Alicia Barrié, Ernesto Raquén)
Hermanos (dir. y g. Enrique de Rosas, c/ José Gola, Santiago Arrieta, Francisco Petrone, Roberto Fugazot, Amelia Bence, Augusto Codecá)
La vida es un tango (dir. y g. Manuel Romero, c/ Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Sabina Olmos)
La modelo y la estrella (dir. y g. Manuel Romero, c/ Alita Román, Fernando Borel, June Marlowe, Marcelo Ruggero)
Prisioneros de la tierra (dir. Mario Soffici, g. Darío Quiroga y Ulyses Petit de Murat, c/ Francisco Petrone, Angel Magaña, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Elisa Gálvez [Galvé])
Ambición (dir. Adelqui Millar, g. José B. Cairola y Millar, c/ Floren Delbene, Fanny Navarro, Alberto Anchart, Mercedes Simone, Carlos Perelli)
Bartolo tenía una flauta (dir. Antonio Botta, g. Tito Insausti y Antonio De Bassi, c/ Luis Sandrini, Herminia Franco, Eduardo Sandrini, Perla Mux)

1940
Sinvergüenza (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Carlos P. Cabral, c/ Paquito Busto, Aída Alberti, María Esther Podestá)
Casamiento en Buenos Aires (dir. y g. Manuel Romero, c/ Niní Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero, June Marlowe)
Isabelita (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Juan Carlos Thorry, Enrique Roldán)
La luz de un fósforo (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Pedro E. Pico, c/ Severo

Fernández, Pepita Serrador, Susy del Carril, Eduardo Sandrini)
Un bebé de contrabando (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Luis Sandrini, Rufino Córdoba, Eduardo Sandrini)

1941
Cándida millonaria (dir. Luis Bayón Herrera, g. Pedro E. Pico, c/ Niní Marshall, Alberto Bello, Alejandro Maximino)
Yo quiero ser bataclana (dir. y g. Manuel Romero, c/ Niní Marshall, Alicia Barrié, Sabina Olmos, Juan Carlos Thorry, Segundo Pomar)
Un bebé de París (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Ernesto Raquén, Segundo Pomar, María Esther Podestá)
Persona honrada se necesita (dir. Francisco Mugica, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Francisco Petrone, Alicia Vignoli, Marcelo Ruggero, Pedro Maratea, Carlos Morganti)
Volver a vivir (dir. Adelqui Millar, g. Jaime Prades y Ariel Cortazzo, c/ Angelina Pagano, Domingo Sapelli, Niní Gambier, Toti Muñoz, Silvana Roth)
Los martes, orquídeas (dir. Francisco Mugica, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Mirtha Legrand, Nury Montsé, Felisa Mary, Silvana Roth, Zully Moreno)
El mozo número 13 (dir. y g. Leopoldo Torres Ríos, c/ Tito Lusiardo, Héctor Coire, Toti Muñoz)

1942
Melodías de América (dir. Eduardo Morera, g. Conrado de Koller, Ariel Cortazzo y Florencio Chiarello, c/ José Mojica, Silvana Roth, María Santos, Pedro Quartucci, Armando Bó)
Noche de bodas (dir. Carlos H. Christensen, g. Julio Porter, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Irma Córdoba, Felisa Mary, Ricardo Passano hijo)
Elvira Fernández, vendedora de tienda (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Juan Carlos Thorry, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Elena Lucena)

1943
Fuego en la montaña (dir. Carlos Torres Ríos, g. José Ramón Luna, C. Torres Ríos y Arturo Lorusso, c/ Floren Delbene, Aída Alberti, Maruja Gil Quesada, Pedro Maratea, Herminia Franco)

1944
La danza de la fortuna (dir. y g. Luis Bayón Herrera, c/ Luis Sandrini, Olinda Bozán, Héctor Quintanilla, Lolita Torres)

1945
La pródiga (dir. Mario Soffici, g. Alejandro Casona, c/ Eva Duarte, Juan José Míguez, Angelina Pagano, Ernesto Raquén, Ricardo Galache) [estrenada en 1984]
La cabalgata del circo (dir. Mario Soffici, g. Francisco Madrid y Soffici, c/ Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Orestes Caviglia, José Olarra, Juan José Míguez, Armando Bó, Eva Duarte)
El canto del cisne (dir. Carlos Hugo Christensen, g. Francisco Oyarzábal, c/ Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Miguel Gómez Bao, Nicolás Fregues, Nelly Daren)

1946
Adán y la serpiente (dir. Carlos Hugo Christensen, g. César Tiempo, c/ Enrique Serrano, Tilda Thamar, Tito Gómez, Héctor Méndez, Olga Casares Pearson)
Camino del infierno (dir. Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, g. Ariel Cortazzo y Saslavsky, c/ Mecha Ortiz, Pedro López Lagar, Amelia Bence, Elsa O'Connor, Alberto Bello, Guillermo Battaglia)

1947
El hombre que amé (dir. Alberto de Zavalía, g. César Tiempo, c/ Pedro López

Lagar, Delia Garcés, Olga Casares Pearson, Jorge Salcedo)
Santos Vega vuelve (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. L. Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, c/ Juan José Míguez, Delfy de Ortega, Pedro Maratea)
Mirad los lirios del campo (dir. Ernesto Arancibia, g. Tulio Demicheli, c/ Silvana Roth, Francisco de Paula, Irma Roy, José Olarra, Enrique de Rosas)
Evasión (dir. y g. Ignacio Domínguez Riera, c/ Esteban Serrador, Delfy de Ortega, Margarita Corona)

1948
La rubia Mireya (dir. y g. Manuel Romero, c/ Mecha Ortiz, Elena Lucena, Fernando Lamas, Severo Fernández)
Dios se lo pague (dir. Luis C. Amadori, g. Tulio Demicheli, c/ Arturo de Córdova, Zully Moreno, Enrique Chaico, Florindo Ferrario, Zoe Ducós)
La muerte camina en la lluvia (dir. Carlos H. Christensen, g. Christensen y César Tiempo, c/ Olga Zubarry, Guillermo Battaglia, Eduardo Cuitiño, Nicolás Fregues, Pablo Acchiardi)
Los pulpos (dir. Carlos H. Christensen, g. César Tiempo, c/ Olga Zubarry, Roberto Escalada, Nicolás Fregues, Carlos Thompson, Beba Bidart)
Pelota de trapo (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Ricardo Lorenzo "Borocotó" y Jerry Gómez, c/ Armando Bó, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Floren Delbene, Carmen Valdés)
Pobre mi madre querida (dir. Homero Manzi y Ralph Pappier, g. Manzi, c/ Hugo del Carril, Emma Gramatica, Aída Luz)
Rodríguez supernumerario (dir. Enrique Cahen Salaberry, g. Wilfredo Jiménez, c/ Pepe Arias, Golde Flami, Floren Delbene, Nelly Duggan, María Santos)

1949
La tierra será nuestra (dir. Ignacio Tankel, g. Osmar Cano, c/ Nélida Solá, Carlos Cotto)
El canto del cisne (dir. Carlos H. Christensen, g. Francisco Oyarzábal, c/ Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Miguel Gómez Bao, Nicolás Fregues, Nelly Daren)
Juan Globo (dir. Luis C. Amadori, g. Orlando Aldama, c/ Luis Sandrini, Elina Colomer, Carlos Perelli, Angelina Pagano, Eduardo Sandrini)
La historia del tango (dir. Manuel Romero, g. Francisco García Jiménez y Enrique Cadícamo, c/ Virginia Luque, Fernando Lamas, Juan José Míguez, Tito Lusiardo, Severo Fernández)
La trampa (dir. Carlos H. Christensen, g. José Arturo Pimentel y Christensen, c/ Zully Moreno, George Rigaud, Juana Sujo, Carlos Thompson, María Santos)
Morir en su ley (dir. y g. Manuel Romero, c/ Tita Merello, Roberto Escalada, Juan José Míguez, Fanny Navarro, Severo Fernández, Domingo Sapelli)
Todo un héroe (dir. Luis Bayón Herrera, g. Rodolfo M. Taboada, c/ Pepe Arias, Delfy de Ortega, Milagros de la Vega, Eduardo Sandrini)
Vidalita (dir. y g. Luis Saslavsky, c/ Mirtha Legrand, Narciso Ibáñez Menta, Fernando Lamas, Amalia Sánchez Ariño)

1950
El último payador (de Ralph Pappier y Homero Manzi, g. Manzi, c/ Hugo del Carril, Aída Luz, Gregorio Cicarelli, Tomás Simari)
Esposa último modelo (dir. Carlos Schlieper, g. Schlieper y Ariel Cortazzo, c/ Mirtha Legrand, Angel Magaña, Felisa Mary, Amalia Sánchez Ariño, Osvaldo Miranda)
Filomena Marturano (dir. Luis Mottura, g. María Luz Regás y Ariel Cortazzo, c/ Tita Merello, Guillermo Battaglia, Gloria Ferrandiz, Alberto de Mendoza, Tito Alonso)
La barra de la esquina (dir. Julio Saraceni, g. Carlos A. Petit, Rodolfo Sciammarella y Manuel M. Alba, c/ Alberto

Castillo, María Concepción César, José Marrone, Iván Grondona, Jacinto Herrera)
La fuerza ciega (dir. Luis Moglia Barth, g. Moglia Barth y Miguel Mileo, c/ Guillermo Battaglia, José María Gutiérrez, Gloria Brell, María Esther Gamas, Roberto Fugazot)
La vendedora de fantasías (dir. Daniel Tinayre, g. Tinayre, Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, c/ Mirtha Legrand, Alberto Closas, Alberto Bello, Homero Cárpena)
Piantadino (dir. Francisco Mugica, g. Carlos A. Petit y Rodolfo Sciammarella, c/ Pepe Iglesias "El Zorro", Norma Giménez)

1951
Cosas de mujer (dir. Carlos Schlieper, g. Ariel Cortazzo y Schlieper, c/ Zully Moreno, Angel Magaña, Esteban Serrador, Nélida Romero, Severo Fernández)
El hincha (dir. y g. Manuel Romero, c/ Enrique Santos Discépolo, Diana Maggi, Mario Passano, Lía Durán)
El honorable inquilino (dir. Carlos Schlieper, g. Schlieper y Ariel Cortazzo, c/ Alberto Closas, Olga Zubarry, Amalia Sánchez Ariño, Osvaldo Miranda, Pedro Quartucci, Severo Fernández)
Locuras, tiros y mambo (dir. Leo Fleider, g. Carlos A. Petit, c/ Los Cinco Grandes del Buen Humor [Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico, Juan Carlos Cambón], Blanquita Amaro, Juan Verdaguer)
Los árboles mueren de pie (dir. Carlos Schlieper, g. Alejandro Casona, c/ Arturo García Buhr, Amalia Sánchez Ariño, Zoe Ducós, Francisco López Silva, José Cibrián)
Los isleros (dir. Lucas Demare, g. Ernesto L. Castro, c/ Tita Merello, Arturo García Buhr, Roberto Fugazot, Graciela Lecube)

1952
El túnel (dir. León Klimovsky, g. Klimovsky y Ernesto Sabato, c/ Laura Hidalgo, Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou, Maruja Gil Quesada)
Las aguas bajan turbias (dir. Hugo del Carril, g. Eduardo Borrás, c/ Hugo del Carril, Adriana Benetti, Raúl del Valle, Pedro Laxalt, Herminia Franco, Gloria Ferrandiz)
Payaso (dir. Lucas Demare, g. Demare y Carlos A. Orlando, c/ Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Héctor Calcaño, Carlos Castro "Castrito", Nélida Romero)
Si muero antes de despertar (dir. Carlos H. Christensen, g. Alejandro Casona, c/ Néstor Zavarce, Blanca del Prado, Floren Delbene, Homero Cárpena)

1953
Ellos nos hicieron así (dir. Mario Soffici, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Olga Zubarry, Tito Alonso, Alberto de Mendoza, Alberto Dalbes)
La casa grande (dir. Leo Fleider, g. Carlos A. Petit, c/ Luis Sandrini, Francisco de Paula, María Esther Buschiazzo, Beba Bidart)
La mejor del colegio (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Lolita Torres, Teresita Pagano, Francisco Alvarez, Alberto Dalbes, Berta Moss, Nelly Lainez)

1954
Días de odio (dir. y g. Leopoldo Torre Nilsson, c/ Elisa Christian Galvé, Nicolás Fregues, Raúl del Valle, Duilio Marzio)
Guacho (dir. Lucas Demare, g. Demare y Sergio Leonardo, c/ Tita Merello, Carlos Cores, Julia Sandoval, Enrique Chaico)
Sucedió en Buenos Aires (dir. Enrique Cahen Salaberry, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Olga Zubarry, Roberto Escalada, Pepita Muñoz, Ubaldo Martínez, Nelly Panizza)

1955
Ayer fue primavera (dir. Fernando Ayala, dir. Rodolfo M. Taboada, c/ Roberto Escalada, Analía Gadé, Duilio Marzio, Orestes Soriani)

El amor nunca muere (dir. Luis César Amadori, g. Pedro Miguel Obligado, Luis Martín de San Vicente y Gabriel Peña [seudónimo de Amadori], c/ Zully Moreno, Mirtha Legrand, Tita Merello, Carlos Cores, Duilio Marzio, Alfredo Alcón)
El hombre que debía una muerte (dir. Mario Soffici, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Amelia Bence, Carlos Cores, Nelly Panizza, Domingo Sapelli)
La Morocha (dir. Ralph Pappier, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Tita Merello, Alfredo Alcón, Luis Arata, Rolando Chaves, Héctor Calcaño)
Marianela (dir. Julio Porter, g. Pablo Palant, Luiz Ordaz y Porter, c/ Olga Zubarry, Pedro Laxalt, José María Gutiérrez, Domingo Sapelli)
Mercado de abasto (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Tita Merello, Pepe Arias, Juan José Míguez, Pepita Muñoz)
Pájaros de cristal (dir. Ernesto Arancibia, g. Wassen Eisen y Arancibia, c/ Mecha Ortiz, Alba Arnova, Jorge Rivier, Renée Dumas)

1956

El último perro (dir. Lucas Demare, g. Guillermo House y Sergio Leonardo, c/ Hugo del Carril, Nelly Meden, Nelly Panizza, Mario Passano, Domingo Sapelli, Jacinto Herrera)
Después del silencio (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos, c/ Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Guillermo Battaglia, Mario Passano, Morenita Galé, Enrique Fava)

1957

La casa del ángel (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Beatriz Guido, Torre Nilsson y Martínez Rodríguez Mentasti, c/ Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Guillermo Battaglia, Berta Ortegosa, Bárbara Mujica, Alejandro Rey)

1958

Culpable (dir. Hugo del Carril, g. Carlos R. Costa, c/ Hugo del Carril, Roberto Escalada, Elina Colomer, Myriam de Urquijo, Diana Ingro, María Aurelia Bisutti, Ernesto Bianco)
Detrás de un largo muro (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos, c/ Lautaro Murúa, Susana Campos, Mario Passano, Ricardo Argemí)
El secuestrador (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Beatriz Guido y Torre Nilsson, c/ María Vaner, Leonardo Favio, Lautaro Murúa, Osvaldo Terranova, Carlos López Monet)
Rosaura a las diez (dir. Mario Soffici, g. Soffici y Marco Denevi, c/ Juan Verdaguer, Susana Campos, Alberto Dalbes, María Luisa Robledo, María Concepción César, Héctor Calcaño)

1959

Creo en ti (dir. Alfonso Corona Blake, g. Julio Porter y Emilio Báez, c/ Libertad Lamarque, Jorge Mistral, Julia Sandoval)
Del cuplé al tango (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Virginia Luque, Tito Lusiardo, Osvaldo Miranda, Fernando Siro)
Cerro Guanaco (dir. y g. José Ramón Luna, c/ Francisco de Paula, Jorge Lanza, Margarita Palacios, Floren Delbene)
Aquello que amamos (dir. y g. Leopoldo Torres Ríos, c/ Lautaro Murúa, Aída Luz, Ana Casares)
El candidato (dir. Fernando Ayala, g. Ayala y David Viñas, c/ Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Alberto Candeau, Iris Marga, Guillermo Battaglia, Héctor Calcaño)
Fin de fiesta (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Torre Nilsson, Ricardo Luna y Beatriz Guido, c/ Arturo García Buhr, Lautaro Murúa, Graciela Borges, Leonardo Favio, Osvaldo Terranova)
El negoción (dir. Simón Feldman, g. Oscar Conti [Oski], Juan José Barrene-

chea y Feldman, c/ Ubaldo Martínez, Luis Tasca, Tincho Zabala, Adolfo Linvel, María Esther Podestá)
Sabaleros (dir. Armando Bó, g. Bó y Augusto Roa Bastos, c/ Isabel Sarli, Armando Bó, Alba Mujica, Ernesto Báez)

1960
La madrastra (dir. Rodolfo Blasco, g. Abel Santa Cruz, c/ Jorge Salcedo, María Concepción César, Gilda Lousek, Leda Zanda, Américo Sanjurjo, Osvaldo Terranova)
Shunko (dir. Lautaro Murúa, g. Augusto Roa Bastos, c/ Lautaro Murúa, Raúl del Valle, Fanny Olivera, Orlando Sacha)
Los de la mesa diez (dir. Simón Feldman, g. Feldman y Osvaldo Dragún, c/ María Aurelia Bisutti, Emilio Alfaro, Luis Medina Castro, Frank Nelson)
El crack (dir. José A. Martínez Suárez, g. Martínez Suárez, Carlos A. Parrilla y Solly, c/ Jorge Salcedo, Aída Luz, Marcos Zucker, Domingo Sapelli, Enrique Kossi, Osvaldo Castro)

1961
Quinto Año Nacional (dir. Rodolfo Blasco, g. Abel Santa Cruz, c/ Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Oscar Casco, Javier Portales, Guillermo Bredeston, Pablo Moret)
La novia (dir. Ernesto Arancibia, g. Alexis de Arancibia, c/ Antonio Prieto, Elsa Daniel, Fernanda Mistral, Ignacio Quirós, Juan Carlos Altavista)
Alias Gardelito (dir. Lautaro Murúa, g. Augusto Roa Bastos y Solly, c/ Alberto Argibay, Walter Vidarte, Tonia Carrero, Lautaro Murúa, Héctor Pellegrini)
Tres veces Ana (dir. y g. David José Kohon, c/ María Vaner, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Lautaro Murúa)
El centroforward murió al amanecer (dir. René Mugica, g. Agustín Cuzzani, c/ Luis Medina Castro, Raúl Rossi, Enrique Fava, Didi Carli, Camilo Da Passano, Javier Portales)

1962
Dr. Cándido Pérez, Señoras (dir. Emilio Vieyra, g. Abel Santa Cruz, c/ Juan Carlos Thorry, Julia Sandoval, Teresa Blasco, Eduardo Muñoz, Ambar La Fox)
Las modelos (dir. Vlasta Lah, g. Lah y Abelardo Arias, c/ Mercedes Alberti, Greta Ibsen, Fabio Zerpa, Jorge Hilton, Alberto Berco)
El televisor (dir. Guillermo Fernández Jurado, g. Fernández Jurado y Joaquín Gómez Bas, c/ Ubaldo Martínez, Blanca del Prado, Carlos Dux, Nelly Beltrán, Tato Bores, Inés Moreno, Marilina Ross)
Prisioneros de una noche (dir. David José Kohon, g. Carlos Latorre, c/ María Vaner, Alfredo Alcón, Osvaldo Terranova, Helena Tritek)
Dar la cara (dir. José A. Martínez Suárez, g. Martínez Suárez y David Viñas, c/ Leonardo Favio, Raúl Parini, Luis Medina Castro, Pablo Moret, Nuria Torray, Ubaldo Martínez, Lautaro Murúa, Guillermo Bredeston, Walter Santa Ana)
La cifra impar (dir. Manuel Antín, g. Antín y Antonio Ripoll, c/ Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán, Milagros de la Vega)
Hombre de la esquina rosada (dir. René Mugica, g. Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén e Isaac Aisemberg, c/ Francisco Petrone, Walter Vidarte, Susana Campos, Jacinto Herrera)
Los inundados (dir. Fernando Birri, g. Birri y Jorge A. Ferrando, c/ Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera, Héctor Palavecino)
Los jóvenes viejos (dir. y g. Rodolfo Kuhn, c/ María Vaner, Alberto Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Marcela López Rey, Graciela Dufau, Beatriz Mátar)
Interpol llamando a Río (dir. Leo Fleider, g. Eliseo Montaine, c/ Julia Sandoval, Tito Alonso, Enrique Kossi)

1963

Cuando calienta el sol (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Antonio Prieto, Beatriz Taibo, Augusto Codecá, Perla Alvarado)

Los inconstantes (dir. y g. Rodolfo Kuhn, c/ Elsa Daniel, Gilda Lousek, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Jorge Rivera López, Fernando de Soria, Héctor Pellegrini, Virginia Lago)

1964

Ritmo nuevo y vieja ola (dir. Enrique Carreras, g. Julio Porter, c/ Mercedes Carreras, Angel Magaña, Lolita Torres, Jorge Salcedo, Tita Merello, Ubaldo Martínez, Santiago Gómez Cou, Pedro Quartucci, Dean Reed, Roberto Airaldi)

Circe (dir. Manuel Antín, g. Antín, Héctor Grossi y Julio Cortázar, c/ Graciela Borges, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Sergio Renán, Lydia Lamaison)

La herencia (dir. y g. Ricardo Alventosa, c/ Juan Verdaguer, Nathán Pinzón, Alba Mujica, Héctor Méndez, Ernesto Bianco, Alberto Olmedo)

1965

Crónica de un niño solo (dir. Leonardo Favio, g. Jorge Zuhair Jury y Favio, c/ Diego Puente, Tino Pascali, Cacho Espíndola)

Intimidad de los parques (dir. Manuel Antín, g. Héctor Grossi, Raimundo Calcagno y Antín, c/ Francisco Rabal, Dora Baret, Ricardo Blume)

Pajarito Gómez (Una vida feliz) (dir. Rodolfo Kuhn, g. Francisco Urondo, Carlos del Peral y Kuhn, c/ Héctor Pellegrini, María Cristina Laurenz, Nelly Beltrán, Lautaro Murúa, Jorge Rivera López)

El reñidero (dir. René Mugica, g. Sergio De Cecco, Mugica y Martín Rodríguez Mentasti, c/ Alfredo Alcón, Francisco Petrone, Jorge Salcedo, Fina Basser, Myriam de Urquijo, Lautaro Murúa, Milagros de la Vega)

Psique y sexo ("La estrella del destino", dir. Manuel Antín, c/ Fernanda Mistral, Alberto Argibay, Federico Luppi; "La necrófila", dir. Dino Minitti, c/ Julia Sandoval, Ernesto Bianco; "La necrófila", dir. Ernesto Bianco, c/ Zulma Faiad, Tito Alonso, Miguel Ligero; "Chicos jugando al deseo", dir. Enrique Cahen Salaberry, c/ Eddie Pequenino, Marisa Núñez, Carlos Olivieri [g. Ernesto Bianco, Mariucha y Lugano])

1966

Castigo al traidor (dir. Manuel Antín, g. Andrés Lizarraga y Antín, c/ Sergio Renán, Marcela López Rey, Miguel Ligero, Jorge Barreiro, Eva Dongé)

Vacaciones en la Argentina (dir. Guido Leoni, g. Hugo Moser y Leoni, c/ Isabel Corey, Luis Dávila, Enzo Viena, Hugo Moser, Tato Bores, Jorge Salcedo)

1967

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... / El romance del Aniceto y la Francisca (dir. Leonardo Favio, g. Carlos Flores y Favio, c/ Elsa Daniel, Federico Luppi, María Vaner, Edgardo Suárez)

Mi secretaria está loca... loca... loca... (dir. Alberto Du Bois, g. Esteban Urruty y Du Bois, c/ Violeta Rivas, Ricardo Blume, Paula Gales, Lalo Hartich)

1968

Palo y hueso (dir. Nicolás Sarquís, g. Sarquís y Juan José Saer, c/ Miguel Ligero, Héctor Da Rosa, Juana Martínez, Ramón Berón)

Tute cabrero (dir. Juan José Jusid, g. Jusid y Roberto Cossa, c/ Pepe Soriano, Juan Carlos Gené, Luis Brandoni, Flora Steinberg)

Fuego (dir. y g. Armando Bó, c/ Isabel Sarli, Armando Bó, Alba Mujica, Roberto Airaldi) [estrenada en 1971]

Villa Cariño está que arde (dir. y g. Emilio Vieyra, c/ Juan Carlos Altavista, Ricardo Bauleo, Nelly Beltrán, Beba Bidart, Dorita Burgos, Juan Carlos Calabró, Don Pelele, Ambar La Fox, Nelly Lainez, Alberto Olmedo, Fidel Pintos, Jorge Porcel, Marcela López Rey, Darío Vittori)

1969

Breve cielo (dir. y g. David José Kohon, c/ Ana María Picchio, Alberto Fernández de Rosa, Beto Gianola, Zelmar Gueñol)
El dependiente (dir. Leonardo Favio, g. Jorge Zuhair Jury y Favio, c/ Graciela Borges, Walter Vidarte, Fernando Iglesias, Nora Cullen)
Don Segundo Sombra (dir. y g. Manuel Antín, c/ Adolfo Güiraldes, Héctor Alterio, Alejandra Boero, Juan Carballido)
Eloy (dir. Humberto Ríos, g. Carlos Droguett y Ríos, c/ Raúl Parini, María Eugenia Cavieres, Tennyson Ferrada, Humberto Duvauchelle)
Tiro de gracia (dir. Ricardo Becher, g. Sergio Mulet y Becher, c/ Sergio Mulet, Franca Tosato, María Vargas, Cristina Plate, Juan Carlos Gené, Susana Giménez)
La hora de los hornos (dir. Fernando Solanas, g. Solanas y Octavio Getino, documental) [estrenada en salas comerciales en 1973]

1971

Mi amigo Luis (dir. Carlos Rinaldi, g. Abel Santa Cruz y Norberto Aroldi, c/ Luis Sandrini, Angel Magaña, Raúl Padovani, Ricardo Morán, Arnaldo André)
El destino (dir. y g. Juan Batlle Planas hijo, c/ Lautaro Murúa, Julia Elena Dávalos, Aldo Barbero, Fernando Labat)

1973

Yo gané el Prode... ¿y usted? (dir. Emilio Vieyra, g. Salvador Valverde Calvo, c/ Ricardo Bauleo, Erika Wallner, Víctor Bó, Mario Sapag)
Andrea (dir. Carlos Rinaldi, g. Ulyses Petit de Murat, c/ Andrea Del Boca, Angel Magaña, Raúl Aubel, Mario Passano)
Esta es mi Argentina (dir. Leo Fleider, textos Cátulo Castillo, documental musical, c/ Aníbal Troilo y su orquesta, Juan Carlos Copes y su ballet, Los Bombos de Fuego)

1974

Los chicos crecen (dir. Enrique Carreras, g. Alfredo Ruanova y Gius, c/ Luis Sandrini, Susana Campos, Olga Zubarry, Eduardo Rudy, Olinda Bozán) [estrenada en 1976]

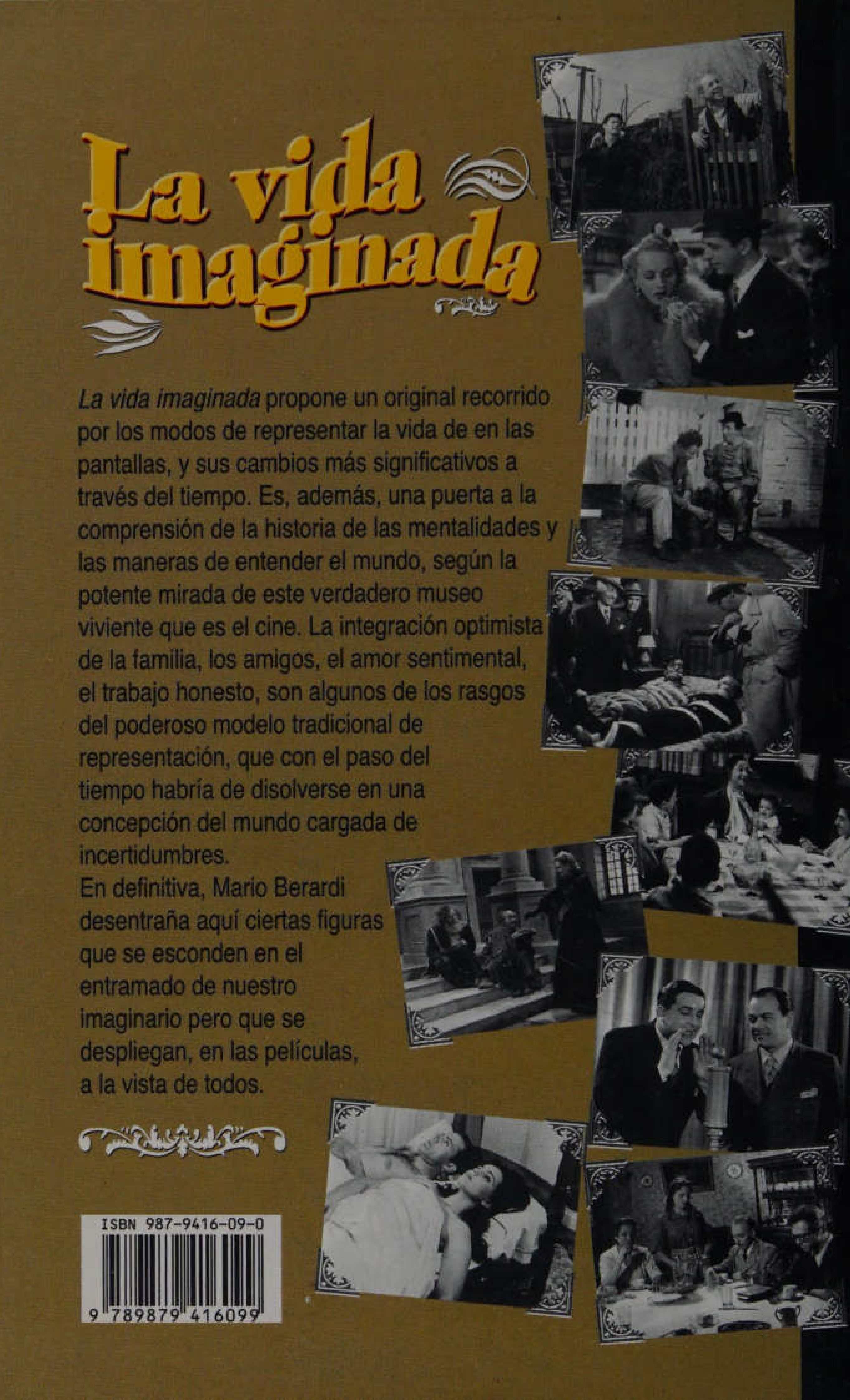
1976

Furia en la isla (dir. Oscar Cabeillou, g. Juan Bautista Maggipinto, c/ Libertad Leblanc, Enzo Viena, Zelmar Gueñol, Luis Medina Castro) [estrenada en 1978]

Índice

Se terminó de imprimir en el mes de
abril de 2006 en Imprenta de los
Buenos Ayres S.A.I.C., Carlos Berg 3449
Buenos Aires - Argentina





La vida imaginada

La vida imaginada propone un original recorrido por los modos de representar la vida de en las pantallas, y sus cambios más significativos a través del tiempo. Es, además, una puerta a la comprensión de la historia de las mentalidades y las maneras de entender el mundo, según la potente mirada de este verdadero museo viviente que es el cine. La integración optimista de la familia, los amigos, el amor sentimental, el trabajo honesto, son algunos de los rasgos del poderoso modelo tradicional de representación, que con el paso del tiempo habría de disolverse en una concepción del mundo cargada de incertidumbres.

En definitiva, Mario Berardi desentraña aquí ciertas figuras que se esconden en el entramado de nuestro imaginario pero que se despliegan, en las películas, a la vista de todos.

ISBN 987-9416-09-0

9 789879 416099